LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

FRANÇOIS TRUFFAUT

L'homme qui aimait les femmes



MODE D'EMPLOI

Le déroulé de ce livret suit la chronologie du travail mené par les enseignants avec les élèves.
Les premières rubriques, plutôt informatives, permettent de préparer la projection.
Le livret propose ensuite une étude précise du film au moyen d'entrées variées (le récit, la séquence, le plan…), ainsi que des pistes pédagogiques concrètes permettant de préparer le travail en classe.
Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet :
www.lux-valence.com/image





Directeur de la publication : Véronique Cayla.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Centre Images.
Rédacteurs du dossier : Jean-François Buiré, Raphaëlle Pireyre (rubriques pédagogiques).
Conception graphique : Thierry Célestine.
Conception (juin 2010) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre
24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08 www.centreimages.fr
Achevé d'imprimer : septembre 2010

SOMMAIRE

FICHE TECHNIQUE





L'homme qui aimait les femmes
France, 1977

Réalisation :	François Truffaut
Scénario :	François Truffaut, Michel Fermaud, Suzanne Schiffman
Image :	Nestor Almendros
Son :	Michel Laurent
Décor :	Jean-Pierre Kohut-Svelko
Musique :	Maurice Jaubert
Montage :	Martine Barraqué
Mixage :	Jacques Maumont
Directeur de production :	Marcel Berbert
Production :	Les Films du Carrosse, Les Artistes Associés
Distribution (2010) :	MK2
Durée :	1 h 58
Formats :	35 mm couleurs, 1:1,66
Tournage :	octobre 1976 à janvier 1977
Sortie française :	21 avril 1977

Interprétation

Bertrand Morane :	Charles Denner
Geneviève Bigey :	Brigitte Fossey
Delphine Grezel :	Nelly Borgeaud
Hélène :	Geneviève Fontanel
Véra :	Leslie Caron
Martine Desdoits et la voix d'« Aurore » :	Nathalie Baye
Fabienne :	Valérie Bonnier
Bernadette :	Sabine Glaser
Madame Duteil :	Monique Fury
La mère de Bertrand et la prostituée « arpenteuse » :	Marie-Jeanne Montfajon
Bertrand adolescent :	Michel Marti
Le docteur Bicard :	Jean Dasté

SYNOPSIS

À Montpellier, seules des femmes assistent à l'enterrement de Bertrand Morane, qui consacrait sa vie à ses aventures amoureuses : recherche d'une paire de jambes entrevues dans la rue, chassé-croisé téléphonique avec l'opératrice d'un service de réveil, relation instable avec l'imprévisible Delphine, etc. Le refus qu'il essuie auprès d'une marchande de lingerie n'aimant que les jeunes hommes l'amène à se lancer dans la rédaction d'un livre dans lequel il évoque ces aventures ainsi que sa mère, qui le priva d'affection et fit elle-même collection d'amants. Au sein d'une maison d'édition parisienne, Geneviève Bigey insiste pour que le livre soit publié. Bertrand fait alors la rencontre douloureuse de Véra, qu'il n'avait pas revue depuis cinq ans : leur séparation l'avait plongé dans la dépression. Se rendant compte qu'elle n'est pas citée dans son manuscrit, il veut reprendre ce dernier mais Geneviève l'en dissuade. Tous deux deviennent amants. À l'approche de Noël, ayant remarqué deux paires de jambes, Bertrand traverse la rue pour les rejoindre et une voiture le renverse. À l'hôpital, il tend le bras vers les jambes d'une infirmière, tombe de son lit et meurt.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

François Truffaut
(1932-1984)

1959 : *Les Quatre Cents Coups*
Premier long métrage de Truffaut.
Antoine Doinel, alter ego du cinéaste, apparaît pour la première fois dans *Les Quatre Cents Coups*. On le reverra dans un court et trois longs métrages. La mère d'Antoine est « *un des personnages les plus durs de tout le cinéma français d'après-guerre* » (Serge Daney).

1962 : *Jules et Jim*
1971 : *Les Deux Anglaises et le Continent*
Deux films d'après Henri-Pierre Roché. Une femme aime deux hommes, deux sœurs aiment un homme.

1967 : *La mariée était en noir*
Par vengeance, une femme tue cinq hommes, dont un « homme à femmes » joué par Charles Denner.
1972 : *Une belle fille comme moi*
Denner joue un dératiseur puritain, victime d'une « fille à hommes ».

1976 : *L'Argent de poche*
1978 : *La Chambre verte*
Le premier est voué aux enfants, le second aux morts et à leur culte. Entre les deux, *L'homme qui aimait les femmes* est consacré à celles-ci.

1975 : *L'Histoire d'Adèle H.*
L'amour fou. Adèle est l'envers de Bertrand Morane : obsédée par un seul homme, qui la rejette.
1981 : *La Femme d'à côté*
L'amour à mort. Un homme et une femme se retrouvent : passion, dépression, mort.

1983 : *Vivement dimanche !*
Dernier long métrage de Truffaut.

RÉALISATEUR

L'homme-cinéma


François Truffaut sur le tournage de *La Peau douce* – Raymond Cauchetier

Le texte qui suit est un montage d'extraits de textes de François Truffaut et d'entretiens qu'il a accordés tout au long de sa carrière.

Le cinéma m'a aidé à supporter la vie quand j'étais adolescent, donc il me plaisait en tant qu'évasion. Je fais comme cinéaste les films que j'ai vus à treize-quatorze ans, c'est-à-dire avec des personnages en faute, faibles, emmerdés, en état de clandestinité, toujours à l'écart des bandes, auxquels on peut s'identifier facilement et qui vous entraînent dans une sorte d'évasion quand même assez proche de la vie réelle. Je m'interdis la pure comédie, puisqu'on ne peut pas oublier qu'on est spectateur, les films purement tragiques car ce serait une trop forte stylisation de la vie, le film de gangsters, le film de Résistance, tout film héroïque, tout personnage prestigieux, tout film satirique ou historique… et je travaille avec ce qui reste, avec des films sur l'amour. Là encore ce n'est pas simple car je ne veux pas filmer des corps nus, ni des étreintes, ni des baisers, seulement des histoires de sentiments.
Dans mes premiers films, je voulais convaincre. Je montrais des comportements dits « répréhensibles » avec la volonté de les faire accepter. Ensuite, je me suis intéressé aux comportements exaltés, aux personnages animés par une idée fixe, toujours avec le désir de les faire aimer.

Inspirations. Je travaille beaucoup avec du matériel réel mais c'est un matériel qui est 20 % autobiographique, 20 % pris dans les journaux, 20 % pris dans la vie des gens que je connais autour de moi, 20 % de fiction pure. La part réservée à la fiction pure est mince parce que je préfère partir de faits qui sont racontés dans les journaux, ou qui me sont arrivés, ou qui m'ont été racontés par des gens que je connais. J'aime avoir la vérification par la vie.
Certains passages dans un film peuvent relever de la psychologie, mais pas le film entier. Un film est un balancement entre littérature et musique, tout le temps. On doit constamment délaisser des lois psychologiques pour des lois musicales.
Le comble de la vérité, c'est le documentaire, et faire un documentaire avec un peu de fiction, ça ne présente aucun intérêt. L'influence de Mai 68 a entraîné une sorte de pression pour mêler la politique et la fiction qui, en fait, se mélangent très mal. On peut ajouter aussi la pression féministe qui paralyse beaucoup de gens. Il faut retrouver la liberté et pour cela, refaire l'analyse de ce qu'on a aimé.

Influences. Je suis influencé par Lubitsch dont le tour d'esprit très particulier consiste à arriver aux choses d'une façon détournée, à se demander : « *Étant donné que l'on a telle situation à faire comprendre au public, quelle sera la manière la plus indirecte, la plus intrigante de la présenter ?* »
En prenant la décision de placer un commentaire au début ou à la fin d'une scène, de terminer une phrase par tel mot plutôt que par tel autre, je ne fais que tenter d'appliquer les lois de cette science dont Hitchcock est le maître et qui consiste à se faire bien écouter.
Renoir a résolu tous les problèmes qui se posent aux gens qui ont un esprit réaliste et qui sont quand même tentés par des choses un peu énormes. Chez Renoir j'ai appris à utiliser dans ces cas-là des solutions de simplicité, de familiarité.
Rossellini déteste tout ce qui est décoratif, tout ce qui ne sert pas l'idée du film ou le caractère des personnages. Si, dans certains de mes films, j'ai essayé de suivre simplement et honnêtement un seul personnage, c'est à lui que je le dois.
Le commentaire, c'est comme parler à l'oreille de quelqu'un. J'ai été très influencé par des films que j'ai vus étant jeune et qui avaient un commentaire, comme *Le Journal d'un curé de campagne* ou *Les Enfants terribles*. J'ai vu ces films quinze ou seize fois parce que le charme du commentaire agissait sur moi comme une musique.

Constantes. Je suis amené à retrouver, au cœur de chaque film, le même conflit entre les sentiments définitifs et les sentiments provisoires.
Pour moi, l'idéal serait d'avoir toujours autant de gaieté que de tristesse, mais je me suis aperçu que mes films étaient en général, à l'arrivée, plus tristes que prévu.
Une fin heureuse n'est pas nécessairement un *happy-end*. Je suis attentif à l'idée d'un dénouement exaltant, et la mort peut être exaltante.

ACTEUR

Le dragueur à l'air inquiet



Tournage de *La mariée était en noir* – ph. Pierre Zucca

« *Vous êtes de taille moyenne, mince, très brun, le visage creusé, l'air ténébreux, vous bougez la tête comme un oiseau de nuit. Quand vous marchez dans la rue vous avez l'air préoccupé. Parfois, vous avez le regard d'un assassin.* » Ainsi la voix du service de réveil décrit-elle Bertrand Morane. Incrédule, il répond : « *Ah bon ? Je suis comme ça ?* »
À la sortie du film, un journaliste cita une autre description, celle de Don Juan Tenorio : « *Le visage est d'une plastique sévère, le front large et les tempes nettement tranchées, le sourcil puissant, le nez mince et long, les joues tendues, la mâchoire un peu saillante.* » Malgré cette ressemblance avec le modèle historique du séducteur mythique, l'insolite et le sel du choix de Charles Denner pour le rôle d'un homme à femmes n'échappèrent à personne – lui dont l'être tout entier (son physique mais aussi sa voix, sa gestuelle, sa façon d'agir et de réagir) était si singulier, si loin du paraître du tombeur conventionnel. Du coup, la pulsion de description s'en donna à cœur joie : aux qualificatifs employés par Truffaut (« *frémissant* », « *craintif* », « *farouche* », « *sauvagerie paisible* », « *gravité naturelle* », « *yeux fiévreux* ») s'ajoutèrent dans la presse tout un registre de l'inquiet, de l'incertain, de l'incongru (« *angoisse souterraine* », « *sourires elliptiques* », « *assurance fragile* », « *pathétique insolite* », « *anxiété tragique* ») voire de l'ornithologie (« *oiseau de nuit* », « *visage de petit rapace famélique* », « *bec d'aigle* »), ainsi que des expressions plus curieuses (« *sex-appeal charbonneux* », « *diction convulsive d'un diable d'opéra pris dans ses propres rets* »).

Si le parcours théâtral de Denner fut exemplaire, sa singularité sans complaisance inquiéta les cinéastes autant qu'elle les séduisit. Des quarante et quelques films dans lesquels il joua, une bonne moitié est oubliée, malgré la vaillance (la « *monomanie* », disait-il) qu'il mit dans chacune de ses interprétations. Il eut d'autres emplois importants que ceux de collectionneur-tueur de femmes du *Landru* de Chabrol (son premier grand rôle, à trente-six ans) et de *L'homme qui aimait les femmes* (tourné dans sa cinquantième année), mais dans des films eux aussi peu marquants, si ce n'est par sa présence. Même chez des cinéastes avec lesquels il travailla plusieurs fois (Truffaut, Chabrol, Lelouch, Malle, Costa-Gavras, Berri, Verneuil), son embarrassante singularité se vit souvent « compensée » par la présence d'un grand nombre d'autres protagonistes, ou d'une vedette aussi placide que Jean-Paul Belmondo (dans quatre films). On tenta d'apprivoiser cet étrange animal de diverses façons : il fut régulièrement grimé (dès *Landru* où il est barbu et chauve et *Les Pieds nickelés* où il joue Filochard), déguisé (en magistrat, détective, barbouze, policier), machiavélique (de *Landru* à *L'Affaire Savolta*), ou grotesque (de *Marie-Chantal contre Dr Kha* à *Robert et Robert*). Malgré lui, la caricature guettait Denner, tel le mannequin à l'effigie de Bertrand Morane.

Truffaut l'a souligné : *L'homme qui aimait les femmes* a été écrit « *à l'intention de Charles Denner et par admiration pour lui* ». De *La mariée était en noir*, il n'apprécie plus que l'épisode avec Denner dans lequel ce dernier se décrivait comme un « *cavaleur* », proche de ce que sera Morane. Dix ans après, Truffaut entend donner au « *comédien poétique par excellence* » la possibilité de « *vivre longtemps sur un écran* ». Il veut « *faire aimer un personnage que l'on détesterait dans la vie* » sans pour autant l'excuser scénaristiquement, et sait que Denner effacera toute trace de cynisme par sa gravité naturelle et sa force de conviction (« *Charles Denner a déjà une voix profonde et je lui ai demandé d'en appuyer les accents tragiques.* »). Truffaut aime tellement la voix de l'acteur qu'il limite l'emploi de la musique pour la privilégier. Par ailleurs, Denner refuse toute scène érotique explicite, ce qui influence le film d'un cinéaste déjà peu porté aux exhibitions corporelles. Lors de la rédaction du scénario, Truffaut écrit à un ami : « *Sachant d'avance que le puritanisme de Denner empêchera beaucoup de choses, je m'exerce à trouver des solutions indirectes pour que les choses soient, malgré cela, chargées de tension et d'érotisme.* »



Tournage d'*Une belle fille comme moi* – ph. Pierre Zucca



Landru – Opening



Si c'était à refaire – Opening



Peur sur la ville – Studio Canal







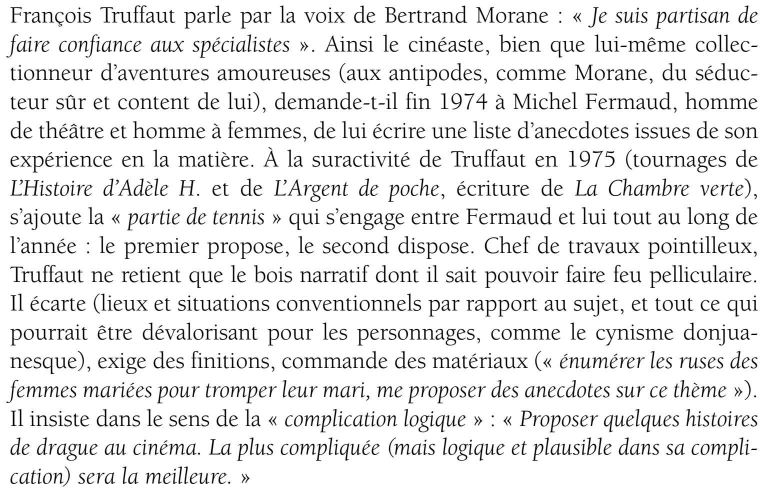




GENÈSE

D'un séducteur à l'autre





François Truffaut parle par la voix de Bertrand Morane : « *Je suis partisan de faire confiance aux spécialistes* ». Ainsi le cinéaste, bien que lui-même collectionneur d'aventures amoureuses (aux antipodes, comme Morane, du séducteur sûr et content de lui), demande-t-il fin 1974 à Michel Fermaud, homme de théâtre et homme à femmes, de lui écrire une liste d'anecdotes issues de son expérience en la matière. À la suractivité de Truffaut en 1975 (tournages de *L'Histoire d'Adèle H.* et de *L'Argent de poche*, écriture de *La Chambre verte*), s'ajoute la « *partie de tennis* » qui s'engage entre Fermaud et lui tout au long de l'année : le premier propose, le second dispose. Chef de travaux pointilleux, Truffaut ne retient que le bois narratif dont il sait pouvoir faire feu pelliculaire. Il écarte (lieux et situations conventionnels par rapport au sujet, et tout ce qui pourrait être dévalorisant pour les personnages, comme le cynisme donjuanesque), exige des finitions, commande des matériaux (« *énumérer les ruses des femmes mariées pour tromper leur mari, me proposer des anecdotes sur ce thème* »). Il insiste dans le sens de la « *complication logique* » : « *Proposer quelques histoires de drague au cinéma. La plus compliquée (mais logique et plausible dans sa complication) sera la meilleure.* »
En mai 1976, Truffaut, qui aimait dire que « *travailler dans la fiction, c'est organiser des rencontres* », part aux États-Unis jouer un spécialiste des OVNI dans *Rencontres du 3e type*, de Steven Spielberg. Il emporte avec lui les histoires collectées par Fermaud et travaille à en tisser un scénario. Sa coscénariste, Suzanne Schiffman (dont un des apports fut de « *rendre les femmes plus intéressantes et plus actives* », *dixit* Truffaut), l'y rejoint en août. Soucieux d'éviter le film à sketches, le cinéaste cherche à créer un flux continu. Il radicalise, accélère, relie, enchaîne, entremêle, ne retenant parfois que certains aspects des propositions de Fermaud pour les déplacer, les développer ou les agglomérer à d'autres. Les aventures de l'écriture s'intègrent au film : le scénario s'intitule successivement *Le Cavaleur*, *L'Homme à femmes* et *L'homme qui aimait les femmes*, comme le livre de Bertrand Morane. Cette réinvention permanente se poursuit tout au long du processus filmique : « *Un certain nombre de ces liens* [narratifs] *seront créés après coup, au moment du montage, Truffaut n'hésitant pas, parfois, à récrire le commentaire, en modifiant éventuellement l'intention des images tournées. La construction du film ne cesse de changer jusqu'au montage définitif.* » (Carole Le Berre, *Truffaut au travail*)

Un film de province

Depuis *Domicile conjugal*, Truffaut, pourtant enfant de Montmartre, répugne aux tournages parisiens ; non qu'il veuille montrer « *la France telle qu'elle est* » (aucune trace d'accent du midi dans *L'homme qui aimait les femmes*), mais il juge la capitale peu propice à la nécessaire concentration d'un tournage. Celui de *L'homme qui aimait les femmes* a lieu à Montpellier, le cinéaste s'étant laissé dire que c'est « *la ville de France comportant le plus grand nombre de jolies femmes au mètre carré.* » De plus, le tournage a lieu fin 1976 et Truffaut a besoin d'un temps doux pour que, malgré l'approche de l'hiver, les actrices « *puissent tourner en vêtements légers, les femmes étant plus séduisantes en tenues d'été qu'emmitouflées dans des manteaux.* » Enfin, « *la ville est assez grande pour favoriser des rencontres, assez petite pour y retrouver au passage des visages de femmes connues.* » (Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut*)
Le tournage se concentre autant que possible à Montpellier : les scènes à la maison d'édition parisienne Bétany sont tournées dans les locaux du journal *Midi libre*, des comédiennes du cru sont engagées pour les seconds rôles. La rencontre de Michel Marti, un jeune Montpelliérain ressemblant à Charles Denner, inspire à Truffaut les rappels de l'enfance de Bertrand Morane, qui n'étaient pas prévus au scénario. En revanche, les scènes à l'Institut de Mécanique des Fluides sont tournées à Lille. L'Institut étant censé se trouver à Montpellier, on demande aux acteurs dans certaines de ces scènes de fumer tout en parlant, pour que la vapeur qu'ils exhalent se confonde avec la fumée de leurs cigarettes. De retour à Paris, beaucoup des plans de femmes dans les rues sont tournés à deux pas des Films du Carrosse, la société de production de François Truffaut.

ÉCRITURE
Alchimie de la fiction

« *Je suis un cavaleur* », avoue Charles Denner à Jeanne Moreau, dans la scène qu'ils jouent ensemble dans *La mariée était en noir* (1967). Dix ans avant *L'homme qui aimait les femmes*, Denner interprète Fergus, un peintre dont le cauchemar récurrent est de se retrouver dans un monde peuplé exclusivement d'hommes et qui, partout, dans la rue, dans le métro, ne pense qu'au potentiel de séduction des femmes qu'il rencontre. Truffaut disait ne pas être satisfait de ce film, à l'exception de cette séquence avec Charles Denner, à qui il avait très envie de donner un rôle plus complet. C'est donc en pensant à l'acteur, à son physique, à sa diction, à son âge, qui diffèrent de l'image habituelle du séducteur, que le cinéaste imagina le rôle. Bertrand Morane est ainsi une sorte d'extension du personnage de *La mariée* (dont un autre personnage s'appelait d'ailleurs Morane). Certains des mots de Fergus sont repris quasiment à l'identique : « *Quelques fois dans la rue y a devant moi une belle fille qui marche les cheveux au vent. Les battements de mon cœur s'accélèrent, je presse le pas pour arriver à sa hauteur. J'la regarde : elle est moche. […] Je suis soulagé, je trouve ça rassurant.* » D'autres phrases de Fergus ressemblent à s'y méprendre au commentaire du narrateur Morane : « *Cette fille rousse me plaît à cause de sa vulgarité. J'aime beaucoup la vulgarité chez une femme. C'est vivant.* »

Mais le personnage de Morane se dessine dans d'autres films. Dans *Tirez sur le pianiste* (1960), les malfrats parlent de leur goût des femmes, et Ernest évoque la mort de son père, dont les circonstances rappellent celle de Morane :

MOMO - *Au lieu de reluquer les gonzesses regarde devant toi, un jour ça finira mal. T'écraseras un mec.*
ERNEST - *Ben en écrasant un mec, je ne ferai que venger mon père. Lui c'était un piéton. Il s'est fait écraser en traversant les rues. Il regardait pas les voitures il se retournait sur toutes les femmes. Y en a une qui a dû avoir une robe trop courte. Il l'a regardée, il s'est fait écraser.*
MOMO - *Ton père, c'était un drôle de vicelard !*

De même, la découverte par le jeune Morane de la comptabilité amoureuse de sa mère rappelle *Les Quatre Cents Coups* (1959) lorsque Doinel surprenait sa mère au bras d'un homme. Comme des obsessions, les anecdotes qui passent au banc d'essai de la méthode Truffaut apparaissent et se transforment au fil des décennies, d'un film à un autre. Le caractère très écrit des textes de Morane, parfois presque sentencieux, fait d'ailleurs souvent penser à Guitry, que Truffaut admirait beaucoup, et qui pratiquait lui aussi avec bonheur l'art de la répétition de film à film, comme on aime, entre amis, reprendre à l'envi ses meilleures histoires.

Documents

S'il se défendait toujours de faire un cinéma autobiographique et s'il avouait volontiers ne pas aimer le cinéma documentaire, François Truffaut utilisait pourtant un matériau bien réel pour alimenter ses fictions. Nourri à la fois de l'expérience personnelle du cinéaste et d'anecdotes glanées dans la presse, le scénario utilise également les souvenirs de l'homme de théâtre et séducteur Michel Fermaud.
Nous reproduisons ici des extraits des notes adressées par Truffaut à Fermaud. On y voit se dessiner peu à peu certaines séquences du film et certains choix de mise en scène. On découvre aussi comment Truffaut sélectionne : qu'est-ce qui le pousse à écarter certaines pistes ?

Truffaut commente des propositions de Fermaud :
L'histoire de l'enquêteuse du recouvrement ne me plaît pas telle qu'elle est mais il m'est difficile d'expliquer pourquoi. Ne la rejetons pas absolument. On pourra ultérieurement conserver peut-être un des éléments de cette histoire, par exemple l'escalier. […]
L'histoire de la fille sur l'écran de télévision est intéressante, mais je voudrais avoir le choix entre plusieurs variantes. […]
L'histoire me paraît trop longue mais on peut retenir la chute. Le principe devient alors – Michel tombe amoureux d'une fille qui lui paraît trop romantique : il se conduit en conséquence, c'est-à-dire maladroitement et il s'aperçoit finalement qu'elle arpente l'avenue Foch. […]
J'aime l'idée de radio-taxi mais cette histoire me semble manquer de plausibilité. Il faudrait la raconter avec précision, peut-être la dialoguer ?
L'histoire du téléphone-méprise est excellente. On peut la raconter en trois ou quatre fois dans le film (toujours pour éviter le côté film à sketches).

Truffaut propose de nouvelles idées à Fermaud :
Le cavaleur établit des listes de femmes (qu'il a eues – qu'il espère avoir ?).
Le cavaleur fait peut-être collection de photos (restons dans le domaine des photos d'amateurs – évitons les idées liées aux photos pornos). […]
Le cavaleur peut également donner rendez-vous dans un cinéma ou avoir une histoire avec une ouvreuse.
Les musées : sauf si une scène remarquable et originale s'impose, je préfère parler de la drague au musée à l'intérieur d'un monologue (illustré de flashs ou non).
Une femme lui paraît « facile » : il échoue.
Une autre lui semble une citadelle imprenable, il ne tente rien : elle lui saute dessus.
Une fois, il accompagne une femme à un essayage (couturier ou boutique).
Quand il est au restaurant et que son invitée demande, en regardant le menu : « Qu'est-ce que vous prenez ? », il répond toujours en la regardant dans les yeux : « J'ai envie de prendre une chambre. »
Le cavaleur pense que les plus belles femmes se rencontrent dans les aéroports (voir si on trouve une histoire d'hôtesse de l'air). […]



La Bête humaine – Studio Canal



Le Violent – Sony Pictures



Allemagne année zéro – Films sans frontières



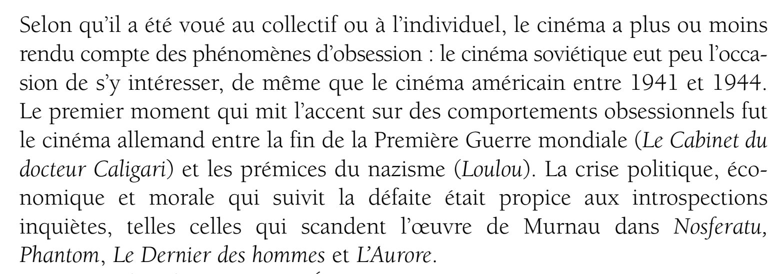
Les Ensorcelés – Warner

CONTEXTE

Le cinéma des obsessions



L'Aurore – Carlotta



Selon qu'il a été voué au collectif ou à l'individuel, le cinéma a plus ou moins rendu compte des phénomènes d'obsession : le cinéma soviétique eut peu l'occasion de s'y intéresser, de même que le cinéma américain entre 1941 et 1944. Le premier moment qui mit l'accent sur des comportements obsessionnels fut le cinéma allemand entre la fin de la Première Guerre mondiale (*Le Cabinet du docteur Caligari*) et les prémices du nazisme (*Loulou*). La crise politique, économique et morale qui suivit la défaite était propice aux introspections inquiètes, telles celles qui scandent l'œuvre de Murnau dans *Nosferatu, Phantom*, *Le Dernier des hommes* et *L'Aurore*.
Ce dernier film fut réalisé aux États-Unis : ceux-ci, enclins par tradition à l'optimisme individuel (à l'exception des films de Stroheim et de Tod Browning qui montraient respectivement l'obsession du profit et la soif de revanche d'êtres a-normaux), importèrent avec certains des meilleurs cinéastes allemands les poisons noirs de l'expressionnisme. Après avoir réalisé en 1931 ce sommet d'intériorité douloureuse qu'est *M le Maudit*, Fritz Lang tourne en 1936 son premier film américain, *Furie*, qui pose les jalons de toute son œuvre à venir, centrée sur la pulsion de vengeance. Un an avant, John Ford réalisait *Le Mouchard*, sous influence expressionniste et hanté pour sa part par le sentiment de culpabilité. Sans oublier la série canonique de films d'horreur produits par Universal au début des années 1930, dont chaque monstre est mû par une idée fixe. Créature d'un autre genre, la *vamp* se transforme durant les mêmes années en *femme fatale*, mais de Theda Bara à Marlene Dietrich revue et corrigée par Sternberg en passant par Louise Brooks, c'est l'assujettissement maniaque des hommes à une féminité plus ou moins prédatrice que le cinéma met en scène. Assujettissement que l'on retrouve dans un autre courant inspiré par le cinéma allemand, le réalisme poétique français, surtout dans certains films de la fin des années 1930 tels que *Gueule d'amour*, *La Bête humaine* et *Le jour se lève* : la maîtrise virile de Jean Gabin y est régulièrement mise à mal par des forces qui l'obsèdent et le dépassent.
Les blessures morales et les doutes engendrés par le deuxième conflit mondial, que le triomphe de l'American Way of Life tendait à masquer, s'épanchèrent dans un cinéma marqué par la psychanalyse et par les passions individuelles : ce fut le moment du « film noir », avec des titres évocateurs de tourments obsédants tels que *Hantise*, *Péché mortel*, *Le Poison*, *La Griffe du passé*, *Le Démon de la chair*, *L'enfer est à lui*, *La Garce*, *Le Violent*. Même le western se fit freudien (*La Vallée de la peur*) ou témoin de passions mortifères (*La Prisonnière du désert*). Des spécialistes des psychés torturées apparurent, tel Alfred Hitchcock mais aussi Vincente Minnelli et Nicholas Ray. Ce regain d'obsessions ne fut pas seulement hollywoodien : en 1942, le premier film italien estampillé néo-réaliste s'appelait *Ossessione*, et deux films emblématiques de ce courant, *Allemagne année zéro* et *Le Voleur de bicyclette*, tracent la trajectoire d'un être qui n'obéit plus qu'à une seule pensée. D'autres exemples se trouvent au Mexique (*El* de Luis Buñuel, sur un cas de jalousie maladive), au Japon (*Chien enragé* de Kurosawa), en Allemagne (*Un homme perdu* de Peter Lorre). À partir de la fin des années 1950, les grandes censures en place, tendant à s'effriter, laissent passer plusieurs films sur des comportements masculins explicitement pathologiques : *Le Voyeur* de Powell, *Psychose* d'Hitchcock, *L'Obsédé* de Wyler, *La Prisonnière* de Clouzot.

Déflation et reprise

À la charnière des années 1960-1970, l'obsession n'a plus la cote. Les films de Truffaut fondés sur celle-ci semblent d'un autre âge (*La mariée était en noir*, 1967) ou ne « passent » que par leur contenu édifiant (*L'Enfant sauvage*, 1969). La vogue des extrêmes-gauches prône le collectivisme : le moi est haïssable. D'un autre côté, la mode est à la liberté sexuelle et à la jouissance sans entraves, le cinéma pornographique prend pignon sur rue. Enfin, en un temps d'affirmation du féminisme, les obsessions masculines paraissent datées. Le reflux de cette idéologie collectivo-hédoniste a lieu vers 1975. C'est l'année où Truffaut réalise *L'Histoire d'Adèle H.*, entièrement consacré à la déraison amoureuse de sa protagoniste. *L'homme qui aimait les femmes* date de 1977, *La Chambre*



Cet obscur objet du désir – Studio Canal

verte de 1978 et dans ces trois années sortent cinq autres films qui remettent l'idée fixe sur le devant de la scène. En 1976, *Taxi Driver* de Martin Scorsese pourrait s'appeler *L'homme qui haïssait tout le monde*. S'y révèle Robert de Niro dans le rôle d'un solitaire qui, par incapacité à exister individuellement et sexuellement, se laisse gagner par le démon des armes et par la paranoïa fasciste. Comme Bertrand Morane, Travis Bickle se met à écrire un récit autobiographique qui se manifeste pour le spectateur du film par une voix *off* à la première personne. La même année, le cinéaste japonais Nagisa Oshima fait scandale avec *L'Empire des sens*, histoire d'une passion sexuelle jusqu'à la mort entre une servante et son maître. Tout en s'opposant par sa gravité à la pornographie commerciale, le film refuse de se cantonner à la simulation érotique et montre des actes d'amour physique non simulés : option inverse de celle du film de Truffaut, qui évite délibérément ce terrain au risque de passer pour désuet.

Juste avant *L'homme qui aimait les femmes* sort en France le *Casanova* de Federico Fellini, que Truffaut louange mais dont le protagoniste est opposé à Bertrand Morane. Ainsi, pour Annette Insdorf, « *Casanova est dénué d'émotion ; tandis que Fellini montre un interprète froid pour lequel le sexe se réduit à un narcissisme mécanique, le protagoniste de Truffaut s'interroge constamment sur sa vie et ses amours.* » Cependant, le séducteur vénitien s'avère plus torturé qu'il ne paraît, et les « *amours interchangeables* » de Morane menacent de virer au mécanique : l'automate féminin de la cour de Wurtemberg est le pendant du mannequin à l'image de Denner. La même année, Buñuel évoque *Cet obscur objet du désir*, nouvelle adaptation de *La Femme et le pantin*. Le pantin, interprété par Fernando Rey, s'y laisse subjuguer par une femme dont le caractère insaisissable est traduit par le fait qu'elle est incarnée par deux actrices différentes, Carole Bouquet et Angela Molina. Truffaut quant à lui aurait plutôt tendance à signifier l'érotomanie par l'emploi d'une même actrice pour plusieurs rôles : Nathalie Baye pour Martine Desdoits et la voix d'Aurore, Marie-Jeanne Montfajon pour la mère de Bertrand et la prostituée « arpenteuse », et d'autres visages féminins redistribués tout au long du film.



L'Histoire d'Adèle H. – MGM/United Artists



L'Empire des sens – Arte vidéo

1978 est l'année d'*Une sale histoire* de Jean Eustache, dont la « saleté » réside dans le récit verbal redoublé d'une obsession : la vision compulsive par un homme de sexes féminins à travers un trou pratiqué dans une porte de toilettes. Au-delà de la différence entre un film d'apparence classique et un autre plus « expérimental », le goût assumé d'Eustache pour la provocation (il aurait souhaité le slogan suivant : « *Le film que les femmes n'aiment pas* ») et son dégoût pour le cinéma Art et Essai « bien sous tous rapports » qui s'impose dans les années 1970 se retrouvent dans cette citation de Truffaut à la sortie de *L'homme qui aimait les femmes* : « *La sincérité, l'intelligence et le goût ne suffisent plus. (…) Je souhaite d'ailleurs que ce soit contradictoire, que les gens disent que le film est phallocratique. Ça m'amusera dès lors que d'autres diront le contraire. C'est un film féministe, à ma façon.* »

Les femmes et le pantin

Lors d'un cauchemar, l'angoisse profonde de Bertrand Morane prend corps, littéralement. Dans la vitrine du magasin de lingerie, le mannequin féminin a été remplacé par une figure à son effigie, convoitée par les regards et les caresses, moquée par les rires de multiples femmes. Paralysé en se voyant devenu un « homme-objet », manipulé à son tour, Morane contredit ce que nous croyions savoir sur lui. Serait-ce pour ne pas se voir ainsi, pauvre marionnette aux mains des femmes, que l'homme cherche à séduire sans répit ? Un peu plus tard, en jouant sur la lueur de l'âtre crépitant, Truffaut trace un parallèle entre les traits impassibles de Charles Denner et le teint de cire du pantin, présentant l'homme comme la victime de son fantasme, plutôt que comme un conquérant sûr de lui. Le « *féminisme à [la] façon* » de Truffaut, c'est celui qui consiste à révéler que, loin d'être un prédateur assoiffé de gloire, l'homme à femmes est avant tout un être inquiet.

Truffaut, admirateur de Jacques Becker, pensait-il à la fin tragique de *Falbalas* (1944), où le grand couturier se jette dans le vide avec un mannequin portant la robe de mariée de celle qu'il aime, plutôt que de la voir en épouser un autre ?



DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Le minutage indiqué entre parenthèses correspond au DVD édité par MGM/United Artists.

1. Générique / L'enterrement (début – 00:03:25). Seules des femmes assistent à l'enterrement de Bertrand Morane, dont Geneviève, qui le commente.

2. Montpellier-Béziers (00:03:25 – 00:11:42). Pour retrouver une paire de jambes entrevues dans la rue, Bertrand échafaude une histoire de voiture emboutie. Bernadette, employée de Midi Car, lui vient en aide. À Béziers, Bertrand ne retrouve que la cousine des « jambes ».

3. Bernadette (00:11:42 - 00:15:36). Au retour de Béziers, Bertrand couche avec Bernadette.

4. La lettre d'Isabelle (00:15:36 – 00:16:24). Chez lui, Bertrand trouve une lettre d'Isabelle qui lui reproche son silence.

5. Aurore, 1 (00:16:24 – 00:17:13). Bertrand baptise « Aurore » la voix du service de réveil.

6. Hélène, 1 (00:17:13 – 00:18:43). Discussion sur les dessous féminins avec Hélène, marchande de lingerie.

7. À l'Institut de mécanique des fluides (00:18:43 – 00:19:56). Après son travail, Bertrand décline l'invitation d'un collègue.

8. Uta, 1 (00:19:56 – 00:20:44). Bertrand suit une jeune femme dans un grand magasin.

9. Aurore, 2 (00:20:44 – 00:21:58). Aurore décline la demande de rendez-vous de Bertrand.

10. Hélène, 2 (00:21:58 – 00:26:04). Hélène se refuse à Bertrand : elle préfère les hommes jeunes.

11. Écrire (00:26:04 – 00:27:15). Ce refus incite Bertrand à se mettre à écrire, pour garder la mémoire de ses amours.

12. Enfance, 1 (00:27:15 – 00:30:41). Évocation des premières femmes de Bertrand : Ginette 1, une jeune prostituée ; sa mère, qui le battait froid ; Ginette 2, une copine d'adolescence.

13. Considérations sur les femmes (00:30:41 – 00:33:41). Typologies féminines, interrogations, réflexions et constats à leur sujet.

14. Aurore, 3 (00:33:41 – 00:35:11). À la demande de rendez-vous de Bertrand, Aurore répond maintenant : « *Peut-être* ».

15. Doutes sur le mariage (00:35:11 – 00:35:32). Croisant un mariage, Bertrand n'y voit qu'un fiasco à venir.

16. Doutes sur le divorce (00:35:32 – 00:36:42). Bertrand déconseille à son collègue de divorcer.

17. Mme Duteil, 1 (00:36:42 – 00:37:49). Bertrand dépose le début de son manuscrit chez une dactylographe à domicile.

18. Fabienne (00:37:49 – 00:41:09). Évocation de Fabienne : Bertrand et elle ne se sont « *pas tellement bien quittés* ».

19. Nicole (00:41:09 – 00:42:52). Évocation de Nicole, une ouvreuse de cinéma sourde-muette.

20. Enfance, 2 (00:42:52 – 00:43:45). Souvenir : esseulé, Bertrand découvre la comptabilité amoureuse de sa mère.

21. Liliane (00:43:45 – 00:46:00). Évocation de Liliane, « *preuve que l'amitié peut exister entre homme et femme* ».

22. Delphine, 1 (00:46:00 – 01:03:10). Bertrand est prévenu de la sortie de prison de Delphine. Souvenir de la rencontre avec celle-ci, du restaurant au parking. Imprévisible, elle aimait les situations dangereuses, qu'elle provoquait. Ayant tiré sur son mari, elle est allée en prison.

23. Après Delphine (01:03:10 – 01:04:33). Évocation des nombreuses aventures éphémères que Bertrand a eues pour combler le vide laissé par Delphine.

24. Enfance, 3 (01:04:33 – 01:05:25). La mère de Bertrand le cantonnait dans la position du lecteur silencieux, ou lui donnait imprudemment des lettres d'amour à poster.

25. Chez le docteur (01:05:25 – 01:08:33). Bertrand a une blennorragie. Discussion autour de l'amour des femmes et des livres.

26. Le cauchemar (01:08:33 – 01:09:52). Bertrand se voit en mannequin dans la vitrine d'Hélène, contemplé par des femmes.

27. Aurore, 4 (01:09:52 – 01:14:05). Aurore appelle Bertrand en pleine nuit, lui donne rendez-vous, puis l'annule. Bertrand voit de loin une femme s'éloigner avec deux enfants.

28. La petite fille à la robe rouge (01:14:05 – 01:15:43). Bertrand console une fillette en pleurs.

29. Delphine, 2 (01:15:43 – 01:18:46). Bertrand trouve Delphine, sortie de prison, dans sa cuisine. Trio amoureux avec Bernadette.

30. Mme Duteil, 2 (01:18:46 – 01:20:12). Troublée par le récit de Bertrand, Mme Duteil refuse de continuer à le taper.

31. Remise en question et exaltation (01:20:12 – 01:22:01). Ébranlé par cette réaction, Bertrand interrompt son livre et lit les mémorialistes. Il en conclut qu'il n'y a pas de règle pour écrire sur soi, et termine son livre comme un somnambule.

32. Retour à l'expéditeur (01:22:01 – 01:22:25). Bertrand essuie le refus d'un éditeur.

33. Aux éditions Bétany, 1 (01:22:25 – 01:26:15). Le comité de lecture est d'avis de refuser le manuscrit, à l'exception de Geneviève. Un passage du livre est évoqué : **Uta, 2** : Bertrand organise pour Uta un piège au baby-sitting.

34. À l'aéroport (01:26:15 – 01:27:12). Aux yeux de Bertrand, une cohorte de jambes de femmes se substitue à un groupe d'hommes.

35. Aux éditions Bétany, 2 (01:27:12 – 01:29:53). Geneviève et Bertrand discutent du livre et de son titre.

36. Véra (01:29:53 – 01:36:45). À Paris, Bertrand rencontre Véra, qui l'a quitté cinq ans plus tôt.

37. Repentir (01:36:45 – 01:38:37). Bertrand veut reprendre son manuscrit pour y ajouter Véra, Geneviève l'en dissuade.

38. Composition et dernier changement (01:38:37 – 01:40:08). Geneviève vient à Montpellier pour la composition du livre. In extremis, Bertrand demande que la robe rouge de la fillette devienne bleue.

39. Geneviève (01:40:08 – 01:45:30). Geneviève et Bertrand parlent de l'évolution des rapports hommes-femmes. Dans une chambre d'hôtel, Geneviève explique à Bertrand ce qui l'a attirée en lui. Elle repart à Paris : projets de retrouvailles.

40. Une quête sans fin (01:45:30 – 01:46:40). Bertrand épluche son carnet d'adresses, en vain.

41. Accident (01:46:40 – 01:48:03). Bertrand remarque deux paires de jambes, tente de les rejoindre et se fait renverser par une voiture.

42. Mort (01:48:03 – 01:49:55). Hospitalisation, délire. Bertrand tend la main vers les jambes d'une infirmière et tombe de son lit. Geneviève apprend sa mort.

43. Retour au cimetière (01:49:55 – 01:52:08). Pensées de Geneviève à l'enterrement de Bertrand.

44. Générique de fin (01:52:08 – 01:54:04). Surimpression associant des exemplaires du livre de Bertrand et une paire de jambes qui vont et viennent.

MISE EN SCÈNE

Concentré et précipité






Un mot d'ordre : concentration. Bertrand Morane séduit par là où il pourrait terrifier, son absence totale de futilité. À son image, il s'agit pour le film de ne jamais s'éloigner de la ligne maîtresse, sans pour autant devenir aride.
Truffaut évite de filmer à Paris pour favoriser la concentration du tournage, mais ne fait aucune digression touristique. Peu d'aspects spécifiques sont donnés à voir de Montpellier, nombre de plans étant tournés dans l'environnement immédiat des bureaux que la production y a loués. De même, le film fait avec le matériau visuel des années 1970 mais *a minima*, au risque conscient de l'atemporalité. Dans cette constante chasse amoureuse, les nombreux plans rapprochés et gros plans de visages permettent au cinéaste, lui-même prédateur visuel, de ne jamais lâcher la proie ou le chasseur (le rapport entre les deux s'inversant fréquemment), pas plus qu'il ne lâche l'ombre : le film est souvent tourné en basse lumière, ce qui contribue à l'unifier car Truffaut craint la distraction visuelle due au film en couleurs. Il ne s'autorise que de rares surprises chromatiques, plus narratives que plastiques : pour donner une tonalité ludique à l'Institut de Mécanique des Fluides, le décorateur Jean-Pierre Kohut-Svelko en teinte le bassin d'un vert phosphorescent. Sinon, Truffaut procède à la neutralisation des fonds (repeignant en marron les murs de plusieurs décors), là encore sans tomber dans une aridité qui serait trop voyante. De son directeur de la photographie Nestor Almendros, il fait cet éloge étonnant : « *Il est l'opérateur le plus soucieux du nettoyage de l'image, il l'épure constamment de toute laideur inutile.* » Ce n'est pas la beauté qui est recherchée, c'est l'absence de laideur car celle-ci est source d'éparpillement perceptif, empêchant de bien écouter autant que de bien regarder le film.

Le commentaire fourmille en effet de phrases brillantes, dont la plus célèbre compare les jambes de femmes à des compas. Risque du fétiche verbal autant que sexuel, du « mot d'auteur » que Truffaut, critique, combattit âprement. Cruciale est donc la vitesse à laquelle il passe d'une phrase à l'autre (cf. segment 13, « Considérations sur les femmes »), sans regret, dans l'excitation du mouvement de la parole qui se fait corps et inversement, en inventant des connexions inédites entre le texte et son locuteur : la mère qui parle avec la voix de son fils adulte (« *Qu'est-ce que c'est que cette petite dinde aux fesses plates ?* »), la première occurence du commentaire *off* (« *Il se passera quelque chose un jour entre cette femme et moi* ») qui sans crier gare devient parole *in* de Bertrand, vaquant à d'autres cavales (l'antiphrase « *Je ne suis pas pressé* »).

Ce précipité inquiet de la pensée obsessionnelle s'exprime parfois dans des plans longs, qui maintiennent la tension des bouleversements physiques et/ou affectifs : à chacun des appels téléphoniques d'Aurore correspond un plan unique, de plus en plus long jusqu'au mouvement avant de trois minutes et demie sur Bertrand réveillé en pleine nuit (prise ininterrompue qui semble répondre à une seule injonction : « *Ne coupez pas !* ») ; autre exemple, le plan qui épouse les déambulations exaspérées de Delphine jusqu'à ce qu'elle jette le livre de Bertrand par la fenêtre. Plus souvent, au contraire, Truffaut divise, mais pour mieux relier. Almendros : « *Le montage joua (...) un rôle de première importance. Jusqu'à la sélection et à l'assemblage des prises, aucun de nous, à l'exception de Truffaut bien sûr, ne saisissait vraiment le sens du film.* » Correspondances secrètes entre des plans disjoints qui paraissent au tournage provisoires et interchangables, mais deviennent au montage uniques et irremplaçables : pour ne citer qu'eux, les deux plans d'épilogue de la scène avec Véra (Bertrand prend une cravate dans sa penderie, où l'on découvre un photomaton de celle à qui il a dit penser de moins en moins), et le plan où Bertrand monte sur un tabouret pour prendre sa machine à écrire, comparable à celui où, enfant, on le verra beaucoup plus tard dénicher en haut d'une armoire les archives amoureuses de sa mère. Tout converge.

Raccords

Truffaut aime à jouer de transitions qui, comme on saute de « marabout » à « boud'ficelle », font passer l'histoire d'un lieu à un autre, du présent au passé. On pourra relever et analyser certains de ces raccords avec les élèves.
Les jambes des femmes au cimetière nous conduisent à celles d'une femme dans la blanchisserie : on sait d'emblée ce qui présidera à l'organisation de la vie de Morane.
La barrette dans les cheveux de la secrétaire nous amène de son bureau au restaurant où Morane l'a rencontrée : ici, c'est le souci du détail de Truffaut qui est souligné et fait écho au fétichisme de Morane.
Lorsque le séducteur évoque une « *putain qui marchait vite pour créer le trouble* » puis sa mère qui, elle aussi, allait le plus souvent d'un bon pas, le jeu sur la transition d'une séquence à l'autre se teinte de cruauté. L'apposition des deux femmes par le montage, par la similitude de cadrage, par leur attitude, mais aussi par la malice avec laquelle Truffaut utilise la même actrice, permet de suggérer en un raccord la blessure du séducteur insatiable. Le désir de séduire aurait pu naître d'une carence d'amour maternel.
Les collisions d'idées qui se produisent dans l'esprit du protagoniste servent de guide pour passer d'une séquence à une autre. Dans ce motif du raccord par association d'idée, le montage traduit le vagabondage de la pensée du séducteur. Ainsi, ses pensées sacrifient la linéarité narrative à la sinueuse logique du souvenir.







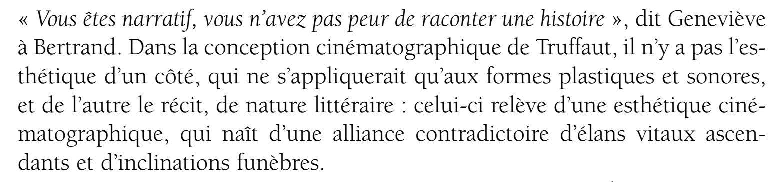




ANALYSE DU RÉCIT

Le récit comme art filmique





« *Vous êtes narratif, vous n'avez pas peur de raconter une histoire* », dit Geneviève à Bertrand. Dans la conception cinématographique de Truffaut, il n'y a pas l'esthétique d'un côté, qui ne s'appliquerait qu'aux formes plastiques et sonores, et de l'autre le récit, de nature littéraire : celui-ci relève d'une esthétique cinématographique, qui naît d'une alliance contradictoire d'élans vitaux ascendants et d'inclinations funèbres.

Tout commence par une musique vive et presque gaie, mais d'un autre temps que celui indiqué peu après (« *Montpellier - Noël 1976* ») : une ouverture que Maurice Jaubert composa en 1934. Surgi du fond du champ, un véhicule place ce premier plan sous le signe du mouvement mais, à la faveur d'un panoramique, se révèle corbillard. Le titre apparaît, « *intrigant* », comme le dira Bertrand : il s'avérera désigner à la fois le film que nous allons voir, son protagoniste, le livre que celui-ci écrit, Truffaut lui-même, peut-être. Une inquiétude point toutefois : « *Mais pourquoi " qui aimait " ? Pourquoi l'imparfait ?* », ce temps passé qui semble exclure le personnage du monde des vivants, dès avant l'enterrement. Funeste prémonition.

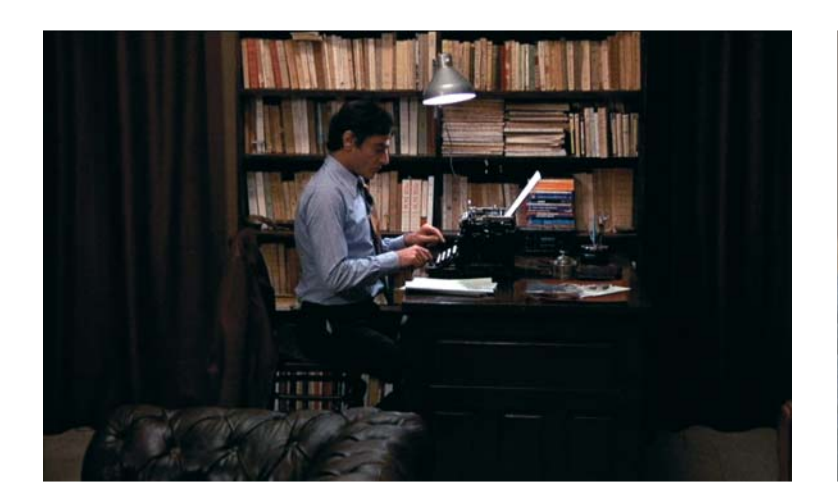
D'autres suivront : le faux accident de voiture, le vrai que croisent Geneviève et Bertrand, Bertrand en pyjama en pleine circulation. Toutes sont liées à l'automobile, contrairement aux fausses pistes du pistolet de Delphine et de la blennorragie de Bertrand, risques attendus du métier de séducteur que Truffaut intègre pour mieux les déjouer. En fin de compte, c'est la rencontre de deux mouvements qui tuera Bertrand : le sien, mis en branle par la vision de « *compas* » féminins, et celui d'une voiture, vecteur de mort autant que de vie et d'amours clandestines.

La mort en fuite

Caressant la femme au cercueil miniature, Bertrand semble tenter d'apprivoiser la mort. Conjurer celle-ci par un mouvement incessant qui est pourtant, *in fine*, le plus sûr moyen d'y conduire, tel est le paradoxe de Bertrand et du cinéma de Truffaut. Décor récurrent, l'Institut de Mécanique des Fluides évoque un mouvement qui tient autant du mécanique que du vivant, du comique que de l'inquiétant. On y voit à deux reprises une maquette d'avion qui, tenue en l'air par une soufflerie, retombe lorsque celle-ci s'arrête. De même, le premier plan du film ne s'emplit de mouvement que pour redevenir vide, une fois le corbillard sorti du champ ; champ qui, de nouveau, s'emplira d'une kyrielle de femmes. Tout est toujours à recommencer, mouvement perpétuel aussi enthousiasmant que pathétique. Pour l'obsessionnel, la figure n'est jamais achevée puisque, comme le regrette Bertrand « *il n'est pas question de les avoir toutes* ».

À l'omniprésence de la mort, le récit répond par l'horreur du vide et par l'accumulation. Il faut enchaîner les wagons narratifs pour lancer le « *train dans la nuit* »[1] – au risque, que Truffaut redoutait, du film à sketches, d'une fragmentation qui dénuderait à l'os un des visages possibles de la collection : celui d'une juxtaposition mortifère. Le tiroir dans lequel Bertrand amoncelle des lettres est un tombeau de l'amour, comme l'égout dans lequel, enfant, il jetait celles de sa mère.

D'où une priorité : ne surtout pas s'arrêter sur une des pièces de la collection (une femme, une scène) mais tresser un réseau serré de liens entre elles. Ce qui importe, c'est la mise en rapport (sexuel ou non), la relation, aux deux sens de lien et de récit : le récit de Bertrand consiste à créer des liens entre des relations amoureuses, les relations amoureuses engendrent du récit. Parfois, cela confine au vertige. Dans le fragment « Enfance 1 », l'enchaînement des équivalences, échos, et rivalités entre les « *premières femmes* » de Bertrand prend le spectateur de vitesse. « *Je suis pour un érotisme habillé* », disait Truffaut : l'érotisme comme audacieuse mise en rapport de corps se manifeste ici dans le mouvement du montage et du récit.





Détricotage

Le mouvement perpétuel du récit peut faire perdre de vue au spectateur la complexité des moyens que celui-ci convoque : (**les noms de fragments narratifs sont ceux employés dans le Découpage séquentiel, p. 8)**

• **la structure tripartite :** le premier moment, du début à « Hélène, 2 », présente la vie de Bertrand ; le second, de « Écrire » à « Remise en question et exaltation », correspond au récit enchâssé de l'écriture du livre, et le troisième, de « Retour à l'expéditeur » à la fin, montre ce qu'il advient du livre une fois terminé, et de son auteur. L'ensemble est borné par les deux scènes au cimetière. Au second moment, Bertrand devient l'instance narrative principale, même si certains segments paraissent indépendants de sa parole (« Chez le docteur », « La petite fille à la robe rouge », « Madame Duteil 1 et 2 »). Au troisième moment, il perd ce privilège narratif qu'en réalité il a toujours partagé avec des femmes (voir les interventions décisives d'Isabelle, d'Hélène, de Fabienne, de Madame Duteil et de Véra) et passe le relais à Geneviève, l'ultime récitante, qui fut aussi la première.

• **le morcellement :** le puzzle narratif comporte beaucoup de pièces, dans l'ensemble très courtes (une à trois minutes). Au centre du film, un segment plus long (dix-sept minutes) est consacré à Delphine, qui est « *beaucoup de femmes à la fois* ». Il suffit de comparer d'une part « Montpellier-Béziers », d'autre part « Après Delphine » et « Remise en question et exaltation » pour se rendre compte que le rapport entre la durée des faits évoqués et celle de leur récit n'est pas proportionnel. D'où un jeu concerté de ralentissements (« Hélène, 2 », « Chez le docteur », « Aurore, 4 », « Véra », « Geneviève ») et d'accélérations.

• **la sérialité :** Bertrand étant un séducteur en série, le film se fait lui-même sériel. La série la plus développée est celle d'Aurore, mais d'autres exemples intéressants sont le retour inattendu de Delphine et les deux occurrences d'Uta, éloignées l'une de l'autre, la seconde complétant la première à une heure de distance. Même Madame Duteil et la fillette à la robe rouge ont droit à une amorce de série. Les occurrences uniques qui relèvent d'amours provisoires (« Fabienne », « Nicole », « Liliane ») sont rapprochées par la narration, voire déclinées à toute vitesse (« Après Delphine »), ce qui donne du relief à la scène isolée de Véra.

• **les trois temporalités :** 1, le présent de l'enterrement ; 2, le présent de Bertrand ; 3, son passé au sens large, à travers lequel il navigue au gré de son récit. Au sein de ce passé, l'enfance, qui occupe en tout cinq minutes du film. Là encore, l'importance narrative n'est pas forcément liée à la durée effective du récit : la dimension psychanalytique est d'autant plus forte qu'elle est à la fois intégrée et minorée (en durée absolue), comme intériorisée. Peu à peu, les événements de la temporalité 3 évoqués par Bertrand se rapprochent de la 2 (un « *hier* » indéterminé introduit « Le cauchemar » et « Delphine, 2 ») de même que la 2 finit par rejoindre la 1. C'est moins de boucle qu'il faut parler que de ligne : pour Truffaut, la temporalité continue du ruban filmique englobe les allers et retours du temps fictionnel. Au-delà de ceux-ci, les événements sont aussi à considérer dans leur défilement linéaire (par exemple, la visite chez le docteur peut sembler découler de la litanie de conquêtes de « Après Delphine », alors que ces deux segments relèvent de temporalités fictionnelles différentes). Le temps spécifique du ruban filmique prime également sur une progression de « l'action » assez relâchée.

Si le récit truffaldien est essentiellement cinématographique tout en travaillant peu pour elles-mêmes les formes plastiques et sonores, c'est qu'il épouse étroitement le sentiment tragique, spécifique du cinéma, de l'écoulement inexorable de la pellicule.

1) « *Les films sont des trains dans la nuit* », métaphore énoncée par Ferrand, le cinéaste qu'interprète Truffaut dans son film *La Nuit américaine* (1973).

L'homme qui aimait les femmes... de cinéma

« *C'est en jouant avec Ginette que je me suis aperçu que la compagnie des femmes m'était indispensable. Sinon leur compagnie, en tout cas leur vision* ». La révélation survenue à Morane dans l'enfance pourrait s'appliquer à bien des personnages de Truffaut, voire au cinéaste lui-même. La confusion entre la femme que l'on regarde et la femme que l'on aime était présente chez le jeune Antoine Doinel, dérobant, dans *Les Quatre Cents Coups*, la photographie de *Monika* à la devanture d'un cinéma. Les femmes que Morane rencontre sont, avant tout, des créatures de cinéma, des images à l'existence fictive.

Des femmes en noir blanc (la mère de Morane mais aussi Ginette la prostituée et Ginette qui joue à cache-cache), une femme muette, une femme voix *off* (Aurore) : en tentant de faire la liste de toutes les femmes rencontrées par Morane, on se rend compte que Truffaut le cinéphile s'applique à ce que ces femmes ne se distinguent pas seulement par leurs différences physiques ou sociales, mais aussi par leur mode d'apparition à l'écran.

Au-delà du portrait sociologique, il en fait ainsi une galerie de figures de cinéma, qui renvoie à toutes les mutations que les images en mouvement ont pu connaître, jusqu'à évoquer, avec les deux infirmières qui apparaissent en silhouette sur le mur de l'hôpital, le théâtre d'ombres.

ANALYSE DE SÉQUENCE

À la recherche des jambes perdues

Dans les deux livres qu'elle consacre à Truffaut, Carole Le Berre analyse la séquence intitulée « Montpellier-Béziers » dans notre découpage séquentiel (**00:03:25 – 00:11:42**). Avant d'y revenir à notre manière, citons-la à propos de l'importance de ce second début de film, qui suit l'ouverture au cimetière : « *Truffaut fait de la partie de la blanchisserie et de ses conséquences le programme inaugural de son film : plus sûr moyen d'accrocher le spectateur par le meilleur divertissement possible, lancé à toute allure sur le premier quart d'heure (surprise, rebonds et quiproquo), tout en annonçant la couleur plus fortement qu'à aucun autre moment du film : la puissance du fantasme, la singularité absolue d'un personnage happé par son idée fixe et prêt à tout pour atteindre l'objet de son désir. C'est aussi, de la part du cinéaste, le culot d'ouvrir un film par le double mouvement d'un élan frénétique et d'un échec, ou du moins d'une déception, puisque son personnage, lancé à la poursuite d'un fantasme qui se dérobe, aura, somme toute, déployé d'intenses efforts pour rien.* » Improductivité qui en évoque une autre : « *C'est à mon avis un filon important de vos films, des gens qui déploient une activité démesurée pour faire des choses qui, aux yeux de l'opinion publique, ne sont pas productives.* » (Entretien avec Serge Daney et Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma* n° 315)

1. Premier enchaînement : des jambes observées du point de vue du mort (Eros + Thanatos !) à celles de l'inconnue à la blanchisserie (cf. *Baisers volés* : « *Ce n'est pas une femme, c'est une apparition* »), le tout relié par la phrase de Bertrand sur les jambes-compas, qui préfigure son commentaire *off*. Truffaut travaille les enchaînements de séquences en leur gardant une part d'énergie sèche : ici, pas de fondu enchaîné d'une paire de jambes à l'autre ; par la suite, il procédera surtout soit par coupes franches, soit par des fermetures ou des ouvertures au noir suivies ou précédées de *cuts* : jamais de fondu au noir. De toute façon, le vrai raccord du film, c'est Morane-Denner, toujours mouvant, scrutant ou parlant.

2. L'écran du fantasme : la fenêtre de la blanchisserie, bizarrement placée en contrebas, sur/à travers laquelle Bertrand voit s'éloigner l'inconnue (deuxième point de vue en contre-plongée, après celui du cercueil). Toute la séquence obéit à la logique du fantasme, celle d'un spectateur actif.

3. Après celle qui l'a mené au cimetière, une première voiture semble sur le point de renverser Bertrand, lorsqu'il note l'immatriculation. La suite de la séquence va flirter avec cet engin de mort.

4. La fin du désir justifie les moyens, mais jusqu'où iront-ils ? À la préfecture, premier mensonge de Bertrand, rendu crédible par le mélange de « *gravité naturelle* » et de conviction de Denner. Le guichetier ne peut pas donner le renseignement demandé, mais il suggère une autre piste. La loi de compensation truffaldienne fonctionne durant toute la séquence sur le mode malchance-providence, déception-encouragement, arrêt-relance. On peut ne pas tout saisir des démarches de Bertrand : la compréhension totale compte moins que l'extrême rapidité des enchaînements.

5. Bertrand accumule les emplois cinématographiques : déjà spectateur-comédien-scénariste-metteur en scène, il devient cascadeur en lançant sa voiture sur un pilier de parking (décor propice au clandestin, qui reviendra dans le film).

6. Premier moment à l'Institut de Mécanique des Fluides, dédié aux maquettes. Les adultes ont des activités d'enfants. On ne sait pas quand Bertrand travaille le plus, dans son métier ou dans son incessante cavale amoureuse, le premier ne cessant d'être rejoint par la seconde : ici, par le coup de téléphone de l'assureur.

7. L'engrenage narratif continue. Passage à Midi Car, rencontre de la compatissante Bernadette. Elle n'est pas seulement un futur objet sexuel de substitution, mais le premier des points de vue féminins sur Bertrand, que sa mère ne regardait pas assez (au contraire, dans son cauchemar, Bertrand-mannequin sera sur-regardé).

8. Nouveau coup de téléphone, au père de Martine Desdoits. Truffaut est un des rares cinéastes chez qui cet objet n'est pas uniquement fonctionnel, car il s'intéresse vraiment à la communication. Regard noir de Denner : on hésite entre admiration et peur.

9. Filmée sous le même angle que le corbillard du début, la voiture de Bertrand fonce vers Béziers, à tombeau ouvert. Dans ce film voué à la parole, les métaphores verbales, en tant que liens imaginaires, fonctionnent à plein.

10. Chez les parents de Martine : on met le visage de Nathalie Baye sur les jambes de l'inconnue. Il s'avérera qu'elles ne vont pas ensemble. L'obsession du raccord conduit à des chimères : ce seront, plus tard, la voix de Nathalie Baye et le corps d'Aurore, la mère de Bertrand avec la voix de son fils adulte et, à l'aéroport, des bustes d'hommes avec des jambes de femmes. Sinon, la jolie Martine est d'emblée séduite, par la voix et la folie de Bertrand : pour lui cela commence toujours bien, c'est la fin qui pose problème.

11. Bertrand au café. Si l'on excepte le cercueil, c'est sa première situation bloquée, de mauvais augure pour la suite de la scène. Homme de mouvement, il sera régulièrement coincé par des femmes : Fabienne dans l'embrasure, Véra dans un vestiaire, plus la scène primitive : sa mère qui le cantonnait sur une chaise, et sa version cauchemardesque : le mannequin dans la vitrine. Comme le narrateur de la *Recherche* de Proust, Bertrand ne peut désirer que l'image fantasmatique telle qu'elle lui est apparue au départ, dans sa totalité. Pas de baisers à Béziers, retour à Montpellier. Le fantasme de Bertrand en recouvre un autre, cinématographique : celui du film qui serait une seule coulée continue, ce « *long ruban de rêve* » que chantait Orson Welles.

1a 1b 2 3

4 5a 5b 6

7a 7b 8 9

10a 10b 11a 11b

11c 11d

Une autre séquence : Véra
(01:29:53 à 01:36:45)

La rencontre fortuite entre Bertrand et son ancien amour Véra est un moment clé du film. Bertrand affirme en effet que c'est à cause d'elle qu'il a écrit son roman. On pourra étudier comment la mise en scène de Truffaut fait ressortir la singularité de ce moment, filmé bien différemment des scènes de chasse, de traque du séducteur.
Montage en champ-contrechamp qui sépare Bertrand et Véra par un cadrage sans amorce.
Fixité de la quasi-totalité des plans, hormis trois mouvements de caméra, à la fin du dialogue, qui rendent sensible la solitude des amants, en les réunissant un instant pour mieux les séparer.
Jeu des acteurs et du dialogue, qui donne l'impression d'écouter deux monologues ne se répondant jamais.





Images persistantes

Bertrand est taraudé par le souvenir du visage de la jeune femme de Midi Car. Pour traduire sa nécessité de combler au plus vite la distance qui le sépare de ce visage, Truffaut utilise la surimpression de l'image de la route et du visage de la femme. Au-delà du simple souvenir, tout en étant moins forte qu'une hallucination, la sensation de Morane est transcrite visuellement par cette surimpression métaphorique.

Ailleurs la surimpression peut conduire le spectateur à croire à la coprésence de deux éléments filmés séparément. C'est le cas des films mélangeant humains et créatures merveilleuses : le premier *King Kong* (1933) était incarné par une figurine de trente centimètres environ, qui paraît géante suite à la surimpression de deux images filmées à des échelles différentes.

Le fondu enchaîné fait coexister des images dans une logique narrative. Parfois proche du cadavre exquis, l'effet paradoxal du fondu réunit en les accolant deux images issues de contextes très différents. Dans *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini, l'image d'un arbre et celle de George Sanders cohabitent quelques instants au centre du cadre, créant une image poétique et métaphorique des sentiments du personnage.

On pourra montrer aux élèves différents exemples de surimpressions, puis leur proposer de choisir l'un des effets créés par ce trucage et de réaliser une image qui produira la sensation voulue.

ANALYSE DE PLANS

Surimpressions









Chez Truffaut, la surimpression s'inscrit dans une tradition qui remonte à Méliès ainsi qu'aux contes du Suédois Victor Sjöström (*La Charrette fantôme*, 1921, *Le Vent*, 1928), et qui, par rapport à l'esthétique des frères Lumière, use singulièrement du plan cinématographique : dans la veine Lumière, le plan est un fragment unique de réel, prélevé par un regard ; toute différente est la surimpression, image fantôme qui vient hanter une autre image. *L'homme qui aimait les femmes* n'est pas ouvertement fantastique, mais son protagoniste est hanté, inquiet et inquiétant, et les quelques surimpressions du film contribuent à… cette impression.

La première surimpression dessine une croix, que forment les jambes de l'inconnue parcourant l'image de gauche à droite avec le défilement vertical de la route de Béziers. Contraste de directions, mais aussi de rythmes, entre ce pas mesuré et cette route que la voiture avale sans relâche. Fantasme de dévoration ? À l'exaltation lyrique de l'élan vers un but s'oppose trivialement l'absurdité de l'âne Bertrand, tout entier tendu vers ces jambes-carottes. Le cadre du plan se confond avec le pare-brise, nouvel écran sur lequel se projette le désir du personnage. Mélancolique, celui-ci semble incapable de vivre au présent : soit, ici, il scrute le futur, soit, plus tard, il se retournera sur le passé.

La deuxième surimpression superpose le visage de Bernadette, l'employée de Midi Car, et la cime des platanes qui défilent à l'écran. Elle est symétrique à la première, sur la route du retour à Montpellier. Pourtant, le plan de Bertrand au volant dont elle est le contrechamp semble avoir été filmé en même temps que celui qui précédait la première surimpression : à l'image, la direction de la voiture reste la même, Truffaut jouant la continuité de la monomanie plutôt que le respect de la topographie. De même que la précédente, cette seconde surimpression est un plan « subjectif objectif » (point de vue du personnage sur une route réelle, depuis une machine à voyager dans l'espace) envahi par un plan « subjectif subjectif » (visualisation intérieure d'une machine à voyager dans le temps du désir). Mais comme le remarque Carole Le Berre, elle dépasse la première en obscénité, pour deux raisons : d'une part, le surgissement de ce visage semble engendré par la vision antérieure des trois prostituées au bord de la route, d'autre part la jeune femme, remplaçant les jambes de l'inconnue dont Bertrand a été frustré, apparaît comme le substitut sexuel de celles-ci.

Cette image de Bernadette disant « *Et si vous avez un problème, revenez me voir* » n'est pas la reprise littérale de celle où elle prononçait la même phrase, à Midi Car. De l'une à l'autre, le cadre s'est resserré, les yeux orientés obliquement sont devenus regard-caméra, le ton de voix s'est fait plus appuyé. L'image superposée se donne comme fabriquée, artificielle.

Juste avant la reprise des jambes de l'inconnue au générique de fin apparaît une figure cousine de la surimpression, qui en est ici l'envers : un fondu enchaîné, le seul de tout le film, superposant un temps le visage de Geneviève et le livre de Bertrand avant que le premier ne laisse place au second. Image d'apaisement : si la surimpression était un fantasme qui insistait au cœur du réel, ce fondu enchaîné montre le visage d'une habitante parmi d'autres de l'Île des femmes qui s'est créée autour du cercueil de Bertrand, se fondant doucement dans le livre qui les célèbre toutes. Toutefois, l'ultime surimpression que constitue le retour des jambes au générique de fin, allant et revenant sur fond de piles de livres de Bertrand, suggère que le fantasme, lui, ne meurt jamais.

Dans *L'homme qui aimait les femmes*, les surimpressions au sens strict sont rares mais très marquantes, peut-être parce que « surimpression » s'entend pleinement ici aux sens d'impression plus intense, pour le personnage comme pour le spectateur, et de *surface sensible impressionnée*, s'appliquant à la fois à la pellicule, à la rétine et à la page du livre (on pense à la phrase de *Jules et Jim* et des *Deux Anglaises* : « *Ce papier est ta peau, cette encre est mon sang, j'appuie fort pour qu'il entre*. ») En fonction de ces deux sens, certains gros plans sonores (la première occurrence, au cimetière, de la phrase sur les jambes-compas) ou visuels (la flèche dans les cheveux de Liliane, la reprise encadrée de l'image de la fillette en pleurs) qui scandent le film font eux aussi office de surimpressions.

POINT TECHNIQUE

Effets spéciaux






Contrairement au cinéma de Spielberg qu'il connut en jouant dans *Rencontres du 3e type*, celui de Truffaut est peu associé aux trucages. Pourtant Nestor Almendros, son directeur de la photographie, révèle dans son livre *Un homme à la caméra* les artifices auxquels il a recouru pour obtenir certains effets visuels de *L'homme qui aimait les femmes*. Les principes sur lesquels reposent ces trucages, par ailleurs discrets et fonctionnels, ne sont pas sans rapport avec certains des traits essentiels du film.

Ainsi du plan de jambes de femmes déambulant dans la rue. « *Nous avions placé la caméra, équipée d'un téléobjectif de 250 mm, au ras du sol, tracé autour d'elle une circonférence d'une vingtaine de mètres de rayon que nous avions bordée de voitures. Les interprètes devaient marcher d'un bon pas le long des véhicules tandis que la caméra les suivait, décrivant un panoramique de 360°. À l'écran, la compression optique due au téléobjectif donnait l'illusion d'une ligne droite ininterrompue, comme si les femmes marchaient sur un trottoir, le long de voitures en stationnement, comme si la caméra effectuait non pas un panoramique mais un travelling.* » Malgré cela, le sentiment éprouvé est celui d'une circularité obsessionnelle, faisant écho aux « *compas qui arpentent le globe terrestre en tous sens* », d'autant que cette phrase se fait entendre sur la seconde occurrence de ce plan. (Comme à son habitude, Truffaut sacrifie la virtuosité à l'efficacité, ne retenant que deux fragments du plan tourné : celui-ci, à 00:33:05, et le premier à 00:30:45).
« *Une autre scène où un effet stylistique fut un élément décisif est celle où Charles Denner et Brigitte Fossey sont au lit dans une chambre d'hôtel tandis que dehors il pleut. La solution habituelle, banale, aurait consisté à insérer dans la scène quelques plans de la fenêtre. L'inévitable tambourinement de la pluie sur la bande son n'aurait guère été plus convaincant. Aussi avons-nous opté pour une solution totalement différente. Nous avons installé une lumière directionnelle puissante (...) à l'extérieur de la fenêtre devant laquelle un rideau de pluie artificielle avait été suspendu. Ainsi, le reflet des gouttes de pluie était projeté sur le visage des acteurs et sur les murs de la chambre, l'effet visuel de la pluie étant directement surimpressionné sur la scène. (...) Il s'agissait (...) d'une licence stylistique difficilement justifiable. Il est en effet rare que le soleil brille quand il pleut.* » De cette seconde citation, retenons deux points : primo, la façon dont ce trucage obéit à l'exigence truffaldienne d'économie, tant stylistique (éviter le détour par l'insert de la fenêtre, rester concentré sur les personnages) que matérielle (obtenir un effet spécial directement au tournage) ; secundo, le fait que ce trucage rejoint le principe de projection très présent dans le film, souvent associé au fantasme : les jambes vues par la fenêtre de la blanchisserie, les surimpressions qui visualisent les pensées de Bertrand, les jambes de femmes qui se substituent aux hommes de l'aéroport, etc. À l'hôtel, cette projection douce, peu marquée et unifiant les plans des visages de Geneviève et de Bertrand pourrait exprimer une atténuation de l'activité fantasmatique, dans un moment de sérénité amoureuse.

Dans le même ordre d'idée, Almendros conçut en 1974 pour *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache un autre effet de projection, qu'il reprit pour la scène au cinéma avec l'ouvreuse sourde-muette : « [Dans les scènes de cinéma] *on a pris l'habitude de provoquer un papillotement de la lumière pour reproduire ce tremblement de l'obturateur à la projection. (...) J'ai étudié la question dans une salle de cinéma où j'observais l'effet de reflet sur le public. Il n'y avait pas de papillotements mais de brusques sautes de luminosité à chaque changement de plan, selon l'intensité des images. Nous avons alors loué un projecteur portatif 16 mm, et au lieu d'en diriger le faisceau lumineux sur l'écran qui n'aurait presque rien donné sur les personnages (...), nous l'avons porté directement sur eux, sans faire le point. Mais comme on pouvait encore apercevoir des formes, nous avons décidé de projeter un film en retirant l'objectif.* » La projection sur les spectateurs accentue le côté clandestin de la situation : dans *L'homme qui aimait les femmes*, ce cinéma bourgeois où l'on montre des documentaires devient ainsi lieu de rencontre, où l'essentiel se passe autant dans la salle que sur l'écran.

Science de la séduction

On peut avoir de François Truffaut l'image d'un cinéaste éthéré, tout acquis à la cause d'un cinéma romanesque peu soucieux de réalisme. Cela n'empêche pas le metteur en scène d'utiliser habilement des techniques que l'on peut qualifier d'effets spéciaux, pour favoriser la précision et l'économie du récit. De même, le personnage de Morane, obsédé par les choses de l'amour, n'en reste pas moins un scientifique, spécialisé dans la mécanique des fluides. On pourra demander aux élèves comment cet aspect du personnage rejaillit dans son comportement et son écriture.
On notera son habileté dans la recherche des femmes ; son regard d'entomologiste triant et classant celles-ci selon différents critères – l'anatomie rejoignant parfois l'herboristerie (« *grandes tiges* » et « *petites pommes* »). On se souviendra aussi de sa description minutieuse du mouvement de la robe de la femme qui n'a pas accidenté sa voiture.
À l'inverse, on pourra revoir les scènes où Morane travaille en se demandant s'il est crédible en scientifique ou s'il ne ressemble pas plutôt à un enfant jouant avec des maquettes, comme il le fait avec les jouets de Bernadette.



La fabrique du film

À partir du moment où Morane a achevé l'écriture de son manuscrit, une fois que la vie du personnage est devenue roman, le film opère une digression sur le processus de fabrication du livre. Si Geneviève (Brigitte Fossey) parvient à décourager l'écrivain débutant de ne pas céder à la tentation de modifier conséquemment son texte, il se livre pourtant à une ultime correction. Morane choisit de changer la couleur de la robe de la petite fille rencontrée au pied d'un escalier. Alors qu'il fait biffer le mot « *rouge* » pour le remplacer par « *bleu* », la scène que nous avions vue plus tôt dans le film est reprise, d'abord telle quelle, puis tenant compte de la modification. Comme un manuscrit qu'on rature, le film balbutie, se répète et se reprend.

Avec la séquence du comité de lecture chez l'éditeur, c'est comme si Truffaut intégrait au film sa propre exégèse. Tandis que les trois hommes (dont deux sont joués par des critiques de cinéma, Henri Agel et Roger Leenhardt), rejettent en bloc, tant dans sa forme que dans son contenu, le récit de l'amateur, le plaidoyer de Geneviève balaie toutes les critiques imputables au livre, légitimant ainsi le film et le charme ambigu que l'on peut attribuer à la démarche de dévoilement biographique et psychologique sans apprêt que Morane opère dans son livre.

On pourra revoir la séquence du comité de lecture pour échanger avec les élèves au sujet du regard que les deux parties portent sur le livre de Morane. La défense de Geneviève les a-t-elle convaincus ?

FIGURE

« *On appelle ça un livre* »



Enfonçons une porte ouverte : le cinéma relève de « *l'ère de la reproductibilité technique* », que mit en lumière Walter Benjamin. À plusieurs reprises, François Truffaut a donné à voir cette reproductibilité, ce qu'Annette Insdorf appela le thème du « *tout chaud sorti des presses* » : fabrication d'un disque dans *Antoine et Colette* et dans *La Sirène du Mississipi*, impression photographique en série dans ce dernier film et dans *La mariée était en noir*. Par ailleurs, Truffaut à trois reprises a consacré un film au processus de création d'une œuvre : cinématographique dans *La Nuit américaine*, théâtrale dans *Le Dernier Métro*, littéraire dans *L'homme qui aimait les femmes*. À propos de ce dernier, il déclarait : « *J'avais envie depuis longtemps de montrer dans un film tout ce qui arrive à un livre : le livre s'écrit, puis il est composé, imprimé, on vous donne des épreuves à corriger, on choisit la couverture, et puis le livre est là, fini, comme un objet. En fait, c'est un trajet qui ressemble beaucoup au trajet d'un film. Malheureusement, le sujet ne s'y prêtait pas tout à fait car mon personnage ne se décide à écrire qu'après un tiers du film et termine un peu avant la fin. Je n'ai donc pas pu montrer toutes les étapes sous peine d'abîmer le scénario.* » L'envie qu'évoque ici Truffaut date de 1966, l'année de *Fahrenheit 451*, son adaptation du roman de Ray Bradbury dont le titre désigne la température à laquelle brûlent les livres.

Dans *L'homme qui aimait les femmes*, le thème du livre commence après la déconvenue de Bertrand avec Hélène. Lecteur insatiable, Truffaut avait une prédilection pour les biographies, et le livre de Bertrand en relève. Toute vie, même celle d'un inconnu, peut donner lieu à livre, semble dire Truffaut, et par ailleurs tout livre est respectable, fût-ce *Fantômette et l'île de la sorcière* ou *L'Évolution de la pêche à la truite* du docteur Bicard. Couvrir un livre comme le fait la fillette est une action méritoire, en jeter un par la fenêtre comme le fait Delphine est un crime qui en préfigure d'autres (juste après ce méfait, on apprend qu'elle a tiré sur son mari). L'écriture du livre consécutive à l'échec avec Hélène renvoie à cette « *compétition entre l'amour et le livre* » dont Truffaut se serait aperçu en cours de tournage, et dont le film aligne quelques indices : la scène de jalousie de Delphine (« *Vous lisez contre moi* », et un peu plus tôt : « *Qu'est-ce que vous préférez ? Lire, ou m'embrasser ?* »), la bibliothèque vide que Bertrand adolescent remarque dans la chambre de passe, la façon dont sa mère, vaquant à ses amours, le cantonne dans la lecture. Cette exclusive s'arrête avec Geneviève, qui réconcilie pour Bertrand le littéraire et le féminin.

À la phase de rédaction du manuscrit, avec ses moments d'enthousiasme et de découragement (dont un provoqué par ce maillon du processus qu'est la dactylographe), succède celle de la réaction des maisons d'édition puis de la création de l'objet livre à l'imprimerie de Lunel, où l'on retrouve l'ambiance « *tout chaud sorti des presses* ». Le fétichisme du corps féminin s'y voit remplacé par celui du corps livresque. Le livre de Bertrand est « habillé », par analogie avec l'importance qu'il accorde au vêtement féminin. L'ultime repentir avant l'impression est d'ailleurs consacré à un changement vestimentaire, celui de la robe rouge de la fillette en robe bleue.

Tel que le décrit Geneviève, le résultat de tout ce processus semble un peu ingrat : « *Un objet rectangulaire, trois cents vingt pages brochées, on appelle ça un livre.* » Mais c'est en des termes similaires que Truffaut décrit l'objet filmique qu'en cette fin des années 1970 il désire produire : « *un œuf en ivoire, on ne peut pas le pénétrer (...), il est lisse, sans aspérité, ovale.* » L'austérité de l'aspect extérieur semble devenir alors pour lui promesse de déploiement intérieur d'un imaginaire.

Du film, Truffaut fit un « *cinéroman* » : *L'homme qui aimait les femmes* (Flammarion, 1977). Son intérêt en lui-même n'est pas majeur, mais il témoigne de deux choses : en creux, du fait que ce récit et ce dialogue ne s'accomplissent qu'incarnés par Charles Denner, et pris dans le mouvement de la pellicule ; en plein, de l'amour immodéré de Truffaut pour la production littéraire. À défaut de trouver le temps d'une carrière d'écrivain, il fit de son activité cinématographique et critique le prétexte à l'édition de quelques livres, dont *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, *Les Aventures d'Antoine Doinel*, *La Nuit américaine suivi du Journal du tournage de Fahrenheit 451*, *Les Films de ma vie* et *Le Plaisir des yeux*.

FILIATIONS

Héritages multiples



Plus qu'aucun autre réalisateur français, François Truffaut fut un cinéaste héritier, au croisement de multiples sources littéraires et cinématographiques.

Pour *L'homme qui aimait les femmes*, centré sur la rédaction de mémoires amoureux, il était logique que l'une des sources principales fût un écrivain et un séducteur, Henri-Pierre Roché. Outre *Jules et Jim* et *Les Deux Anglaises et le Continent*, Roché écrivit un journal intime pendant plus de cinquante ans, y consignant ses innombrables aventures amoureuses. Il inspira non seulement le livre de Bertrand, mais aussi l'épisode de son rejet par Madame Duteil. Truffaut : « *Après la mort de Roché, (…) j'ai fait dactylographier une grande partie de ce "Journal" pour le sauver de la destruction, mais, après deux ans de frappe, la secrétaire à domicile que nous avions chargée de ce travail a préféré renoncer tant elle était troublée et choquée par ce qu'elle croyait deviner de "cruauté inconsciente" dans le comportement de ce Don Juan du vingtième siècle.* » Autres écrivains en ligne de mire : Paul Léautaud (l'attirance-haine à l'égard de la mère), Jacques Audiberti (le caractère magique des femmes), Georges Simenon (l'accumulation de conquêtes). *Eugénie Grandet* servit pour la mort de Bertrand (l'avare Grandet meurt en tentant de s'emparer du crucifix en or que lui tend le prêtre lors de l'extrême-onction), et William Saroyan pour le modèle de l'écrivain amateur (« *J'ai pensé à Saroyan lorsqu'il publiait son premier recueil de nouvelles,* L'Audacieux Jeune Homme au trapèze volant », titre que cite Bertrand au sommet de son exaltation littéraire). Enfin, en liminaire du dossier de presse du film et de son adaptation en « *cinéroman* », Truffaut écrivit : « *Si une phrase pouvait servir de commun dénominateur aux amours de Bertrand, ce serait celle-ci, de Bruno Bettelheim dans* La Forteresse vide *: " Il apparut que Joey n'avait jamais eu de succès auprès de sa mère."* »

Côté cinéma, ça se complique. En 1977, Truffaut n'est plus le jeune cinéaste qui exhibe ses citations. Son usage des références cinéphiles est devenu classique : elles ne se donnent plus à voir pour elles-mêmes mais servent avant tout d'outils de création filmique, tissant un réseau aussi dense que celui des conquêtes de Bertrand. Après coup, le cinéaste en a révélées certaines : « *Dans mon esprit, secrètement, je le rangeais dans la catégorie des films de criminels, d'hommes qui tuent des femmes. Je me disais* : "Ce sera la même chose, sauf qu'il ne les tuera pas." *Ma référence était une série de films qui commence avec* L'Ombre d'un doute, *continue avec* Monsieur Verdoux, Infidèlement vôtre, Archibald de la Cruz. (...) *J'avais décidé d'enlever les meurtres, et il restait un homme, quand même troublant, qui aurait l'air d'un assassin.* » L'exhaustivité à ce propos serait impossible et absurde mais, pour témoigner de ce magma de souvenirs cinéphiles totalement intégrés au film, cédons à notre tour au plaisir de la liste:

• **Ingmar Bergman :** le cauchemar muet des *Fraises sauvages*.

• **Robert Bresson :** l'écriture d'un journal, doublée d'un commentaire *off*, par les protagonistes socialement et moralement marginaux de *Journal d'un curé de campagne* et de *Pickpocket*.

• **Luis Buñuel :** le fétichisme du pied et les hallucinations de *El*, la « scène primitive » et le mannequin de cire de *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* ; Truffaut (1971) : « *Entre les mains de la plupart des scénaristes,* Archibald *serait devenu un film à sketches tandis que Buñuel et Eduardo Ugarte ont su entrelacer tous leurs épisodes en lançant assez tôt dans l'histoire tous les personnages féminins du récit, se réservant ensuite de les cueillir délicatement au rythme d'une femme par bobine de dix minutes durant la seconde partie du film.* »

• **Jean Cocteau :** le mélange de mythologie et de trivialité moderne d'*Orphée*, et en particulier la mort de Cégeste, écrasé par des motards ; l'influence de Cocteau est bien sûr également littéraire, notamment pour la recherche de la précision : « *La poésie est une science exacte* » (cf. page 15).

• **Carl Dreyer :** le point de vue du cercueil dans *Vampyr*, la course routière avec la mort d'*Ils attrapèrent le bac*.

• **Sacha Guitry :** le style du texte, marqué à la fois par une certaine virtuosité et par le goût du détail saugrenu qui fait « vrai ».

• **Alfred Hitchcock :** le spectateur actif de *Fenêtre sur cour* ; l'obsessionnel de *Vertigo* ; le flash-back de *Pas de printemps pour Marnie*, avec la mère de l'héroïne ; les « caméos » significatifs du cinéaste, de préférence au début de ses films (cf. l'apparition de Truffaut au début de *L'homme qui aimait les femmes*, saluant le corbillard).

• **Fritz Lang :** la rencontre fatale de deux mouvements, les personnages monomaniaques, les surimpressions obsessionnelles du *Testament du docteur Mabuse* et de *Furie*, la flèche dans les cheveux de Joan Bennett dans *Chasse à l'homme*.

• **Ernst Lubitsch :** la crise cardiaque de l'hédoniste du *Ciel peut attendre*, due aux charmes de sa jeune infirmière ; le récit rétrospectif de sa vie et de ses aventures ; l'idée selon laquelle on aime moins quelqu'un pour ses vertus que pour l'intensité de son rapport à la vie ; Truffaut (1971) : « *Lubitsch et Buñuel sont les rois du flash-back invisible, le flash-back qui intervient sans couper le fil de l'histoire mais au contraire pour en prendre le relais au moment où il faiblirait.* »

PISTES DE TRAVAIL

1. Portrait de groupe avec dames

Ce n'est pas un hasard si Truffaut, qui aimait tant les actrices, n'a pas fait le choix d'un casting exclusivement composé de stars. Faire-valoir discret, Morane est là pour donner la réplique à la femme française de 1977, sa véritable partenaire. Jeune mariée, femme de médecin, mère célibataire, ouvreuse ou dactylographe : on pourra étudier la cartographie de la société qui se dessine avec les apparitions de toutes ces femmes. Le film est un témoignage de son époque, qui parcourt une grande diversité de mœurs, de conceptions de l'amour ou de la vie de couple. Du point de vue de l'histoire des mœurs, il est intéressant de le comparer en classe avec des films comme *Antoine et Colette* ou *Baisers volés*, datant d'avant la libération sexuelle. Si Truffaut rappelle souvent qu'il déteste le documentaire, il ne faut pas négliger la part d'enquête qui compose son film. Comme son personnage qui part à la recherche d'indices pour retrouver une femme, le cinéaste agit en détective dilettante, qui pour assouvir sa passion des femmes, se livre à une enquête, non pas policière, mais sociologique.



2. L'autoportrait

Le refus de la dactylo de continuer à taper son manuscrit amène Morane à s'interroger sur son entreprise : « *Écrire, c'est s'exposer au jugement d'autrui.* […] *L'envie me prit de lire les mémorialistes du siècle dernier. Comment faut-il écrire quand on parle de soi ? Comment avaient fait les autres ? Quelles étaient les règles ?* » En racontant ses expériences privées, le narrateur offre une confession au spectateur, loin de toute comédie sociale. Comment, quand on parle de soi, trouver la bonne mesure entre la complaisance et l'autodénigrement, ou l'impudeur ? On pourra étudier cette question propre à l'autoportrait, en comparant les propos des éditeurs de chez Bettany (séq. 33) et l'incipit de certains textes littéraires autobiographiques :

– les *Essais* dans lesquels Montaigne se donne pour pacte d' « *être à [lui-même] la matière de [son] livre* » ;

– les *Confessions* de Rousseau : « *Je me suis montré tel que je fus ; méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été* » ;

– *Enfance*, de Nathalie Sarraute, où les scrupules de l'auteur à raconter son passé sont exprimés par un double imaginaire. On pourra enfin vérifier à l'image l'une des règles que Truffaut s'était données pour éviter le risque de l'omniprésence du personnage dans un récit autobiographique : « *dès lors qu'il y a une scène avec une femme, j'avantage presque toujours la femme à qui je donne deux fois plus de dialogues et deux fois plus de plans, pour rétablir l'équilibre. C'est pourquoi l'on voit Charles Denner de dos dans des tas de scènes.* »

3. Le meilleur ami du personnage

« *J'ai constamment cherché à ajuster le personnage à Charles Denner. Je ne me suis pas posé le problème de la sympathie. Le risque, c'est bien sûr qu'on refuse le personnage.* » La relation que Truffaut cherche à instaurer entre le protagoniste et son spectateur – seul confident, avec Geneviève, de tous ses actes et pensées – se veut complexe, et ne se satisfait pas d'un simple rapport d'identification ou d'idéalisation. C'est précisément en complexifiant toujours plus son personnage que Truffaut s'efforce de le sauver de l'étiquette simpliste de Don Juan. L'un des lecteurs des éditions Bettany reproche au roman d'être « *pétri de contradictions* ». Tantôt prédateur, tantôt victime. Faisant preuve d'un sens du calcul machiavélique, pour finalement s'avouer vaincu l'instant d'après. Insensible, mais pourtant soucieux de ce que l'on pense de lui. C'est cet écheveau de défauts et de qualités qui finit par en faire ce qu'il est pour Geneviève, « *tout simplement un homme* ». Par cette affirmation, l'éditrice et le cinéaste refusent à Morane son statut de personnage pour lui attribuer les motivations contradictoires qui font un être de chair et de sang.

« *Les films avec un commentaire, c'est comme on si parlait à l'oreille du spectateur* », révèle Truffaut. De la sorte, la relation entre spectateur et personnage se voit encore intensifiée par le choix de la forme de la confession en voix *off*. Pensé pour la voix si particulière de Denner, le récit intime instaure un lien direct entre le protagoniste et son spectateur. Ainsi, Truffaut donne au récit de Morane des airs de confidences, qui par l'intimité de leurs propos, ne peuvent s'adresser qu'à un ami proche : « *J'ai pensé que c'était le spectateur qui devait être le seul ami du personnage principal. Un rapport doit s'établir entre une solitude sur l'écran et une solitude dans la salle.* »

4. L'homme de mains

Effet d'une pudeur partagée par Truffaut et Denner, c'est rarement la nudité qui érotise les scènes d'amour. Dans les aventures de Bertrand et Delphine, notamment lors des scènes dans la voiture, les corps enlacés disparaissent derrière les mains tentaculaires de l'homme. Lorsque Bertrand raconte que pour remplacer Delphine qui était multiple, il fallait toute une série de femmes, chacune a droit à un gros plan. Mais à chaque fois, les mains de Morane s'insinuent dans le champ. C'est alors comme une guerre de territoire qui se joue entre le cinéaste qui a la tentation de ne filmer que les femmes, et le désir masculin, à l'origine du film lui-même, qui, encore et toujours, fait irruption.

La photo de mains trônant au dessus de son lit est là pour nous le rappeler : comme celles du criminel dans *Les Mains d'Orlac* de Karl Freund, les mains de Morane agissent seules, indépendamment du corps, toujours prises par le désir de caresser. « *J'ai le droit de poser mes mains là ? De vous toucher ?* », demande Morane par trois fois au cours du film. Ce qu'il désire par-dessus tout, c'est combler l'espace entre les femmes et lui, jusqu'à sentir leur peau sous ses doigts, jusqu'à les avoir, là, à portée de main.



ATELIER
Listes et détails

Plutôt que de se construire chronologiquement, le récit s'élabore selon le mouvement de la pensée de Morane. Or deux grands systèmes sous-tendent ce mouvement et permettent de passer d'une femme à la suivante :
– le principe de la liste de femmes, que le narrateur énumère et classe, par espèce, par spécimen, comme un entomologiste. À l'origine de ce goût de la collection, il y a une liste, originelle, traumatique, celle que Morane découvrit enfant, et qui égrenait les amants de sa mère.
– le principe du détail : les souvenirs que le « *cavaleur* » garde des femmes étant souvent très parcellaires, c'est un détail précis qui lui remet en mémoire une conquête presque oubliée. À partir de ces deux axes, on pourra proposer aux élèves deux exercices d'écriture.

1. Éloge de la liste

Dans la chanson *J'aime les filles*, les paroles chantées par Jacques Dutronc et écrites par Jacques Lanzmann usent de l'anaphore pour présenter toute une galerie de femmes, de tous physiques, âges, origines sociales possibles. À travers l'énumération futile et légère, Lanzmann offre néanmoins une photographie de la France de 1967, évoquant des lieux géographiques, de loisir ou de travail, des modes de vie et de pensée très divers.
Usant également de l'anaphore, Jacques Prévert écrit en 1955 un texte qui donne la mesure de la diversité des immigrés en France. Faire la liste des nationalités, des métiers, des caractéristiques de ces *Étranges Étrangers*, c'est ne pas les laisser disparaître sous le vocable générique d'« étranger », c'est leur redonner un visage humain, un droit de cité.
Que ce soit dans le film ou dans ces textes, l'effet d'accumulation produit en lui-même du rythme et du sens. Mais le soin apporté aux transitions entre les différents éléments de la liste est également important : rimes, associations d'idées, oppositions…
En prenant pour modèle les listes de Bertrand Morane, de Lanzmann et de Prévert, on demandera aux élèves d'écrire un texte dans lequel l'énumération conduit à tracer un portrait de groupe.

***J'aime les filles* (extrait), Jacques Lanzmann, 1967 :**

« J'aime les filles de chez Castel
J'aime les filles de chez Régine
J'aime les filles qu'on voit dans Elle
J'aime les filles des magazines
J'aime les filles de chez Renault
J'aime les filles de chez Citroën
J'aime les filles des hauts fourneaux
J'aime les filles qui travaillent à la chaîne »

***Étranges Étrangers* (extrait), in *Grand bal du printemps*, Jacques Prévert, Gallimard, 1955 :**

Boumians de la porte de Saint-Ouen
Apatrides d'Aubervilliers
brûleurs des grandes ordures de la ville de Paris
ébouillanteurs des bêtes trouvées mortes sur pied
au beau milieu des rues
Tunisiens de Grenelle
embauchés débauchés
manœuvres désœuvrés
Polaks du Marais du Temple des Rosiers
Cordonniers de Cordoue soutiers de Barcelone
pêcheurs des Baléares ou du cap Finistère
rescapés de Franco
et déportés de France et de Navarre
pour avoir défendu en souvenir de la vôtre
la liberté des autres […]
Étranges étrangers
Vous êtes de la ville
vous êtes de sa vie
même si mal en vivez, même si vous en mourez. »



2. La femme coupée en morceaux

« *Les jambes de femmes sont des compas qui arpentent le globe terrestre en tous sens, lui donnant son équilibre et son harmonie.* » Cette phrase de Morane, répétée à plusieurs reprises dans le film, coïncide avec des plans de jambes faisant les cent pas. Isolées du reste du corps par le cadre les jambes sont également mises en exergue par le souvenir de l'homme qui s'est focalisé sur elles, oubliant tout ce qui les entourait. En poésie, le genre du blason, popularisé par Clément Marot au XVIe siècle, correspond à cette pratique de la découpe d'un détail au sein d'une totalité. Le blason consiste, selon le *Petit Robert*, en la « *description détaillée, élogieuse ou satirique, d'une personne, d'une chose.* » À partir de l'étude du film de Truffaut (cf. séq. 2, la description que fait Morane de la femme qui n'a pas embouti sa voiture), ainsi que de textes littéraires, on pourra demander aux élèves de se livrer à leur tour au portrait d'une personne à partir de la description d'une partie seulement de son corps. De même que les mots de Truffaut et le jeu de Denner créent une alchimie tantôt poétique, tantôt inquiétante ou pathétique, les élèves choisiront au préalable un ton à donner à leur description.

Voici quelques blasons célèbres :

***Blason du beau tétin* (extrait), Clément Marot, in *Épigrammes*, 1535 :**

« Tétin refait, plus blanc qu'un œuf,
Tétin de satin blanc tout neuf,
Toi qui fais honte à la rose,
Tétin plus beau que nulle chose,
Tétin dur, non pas tétin voire
Mais petite boule d'ivoire
Au milieu duquel est assise
Une fraise ou une cerise
Que nul ne voit, ne touche aussi,
Mais je gage qu'il en est ainsi. »

***Les Yeux d'Elsa* (extrait), Louis Aragon, in *Les Yeux d'Elsa*, 1942 :**

« Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire
J'ai vu tous les soleils y venir se mirer
S'y jeter à mourir tous les désespérés
Tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire. »

Un hémisphère dans une chevelure, Charles Baudelaire, in *Le Spleen de Paris*, 1862.
Anatomie de l'œil, Pierre de Marbeuf, 1625.
La Courbe de tes yeux, Paul Eluard, in *Capitale de la douleur*, 1926.
Le Blason, Georges Brassens, in *Fernande*, 1972.

LECTURE CRITIQUE

Truffaut-Jekyll et Truffaut-Hyde

« Ce n'est plus tellement un secret. On peut le dire : il y a deux Truffaut. Deux auteurs pour une œuvre double. Un Truffaut-Jekyll et un Truffaut-Hyde qui, depuis plus de vingt ans, font mine de s'ignorer. L'un respectable et l'autre louche, l'un rangé et l'autre dérangeant. (…) Je m'explique.
Le Truffaut-Jekyll plaît aux familles. Il les rassure. Il y a toute une série de films signés François Truffaut qui ne sont rien d'autre que la tentative, plus ou moins réussie, de reconstruire des familles. Étrange projet, bien loin du « famille je vous hais » que l'on avait cru (à tort) entendre dans son premier film (Les Quatre Cents Coups)*. La façon dont Truffaut-Jekyll procède est toujours la même : il pratique une sorte de chimie des affinités et des incompatibilités et à partir d'un élément isolé (par exemple un enfant perdu ou trouvé), il essaie de voir dans quel ensemble on peut l'intégrer, combien de personnages on peut ainsi additionner (un plus un plus un...), jusqu'à ce qu'il y ait saturation. Ces ensembles s'appellent la Famille (adoptive), la Culture, la Société, le Cinéma (Truffaut est un héritier des grands cinéastes du passé).*
Le ménage à trois (de Jules et Jim *au* Dernier Métro*) est un des cas de figure possible. Mais savoir si un enfant « sauvage » peut être repris dans la famille Homo Sapiens, sous la férule émue du professeur Truffaut-Itard, est un autre cas de figure* (L'Enfant sauvage)*. Cette chimie édifiante culmine dans* La Nuit américaine *où le tournage d'un film est prétexte à montrer la « grande famille du cinéma » et dans* Le Dernier Métro *où, cette fois, la famille est une troupe théâtrale en France occupée, avec le branchement astucieux d'un auteur juif à la cave, d'une actrice blonde sur scène et d'un jeune premier amoureux et résistant à la ville.*
Tous ces petits mondes sont, si l'on veut, la partie Renoir de l'iceberg Truffaut, mais sans le mélange de cruauté et de bienveillance bourrue propre à Renoir. Il y a aussi l'idée d'un théâtre social d'où toute pulsion trop violente doit être gommée, l'idée d'une réconciliation de tous avec tous, un œcuménisme assez craintif.
Le Truffaut-Hyde est tout le contraire. Asocial, solitaire, passionné à froid, fétichiste. Il a tout pour faire peur aux familles, car il les ignore absolument, occupé qu'il est à vivre des passions exclusives et privées. Il y a ainsi toute une série de films signés François Truffaut centrés sur des couples bizarres et stériles, dégageant un fort parfum de cadavre ou d'encens. Des couples composés d'un homme et d'une effigie : femme vivante ou morte, image de femme, défilé de femmes, cuisse de femme. Les films de cette série furent toujours des semi-échecs et la maison de production Truffaut et Co, soucieuse de son image de marque, fit en sorte que la branche Hyde ne sorte pas top souvent, sinon en rasant les murs. La Peau douce, L'homme qui aimait les femmes, La Chambre verte, *appartiennent à cette série. Fantasme de collectionneur :* L'homme qui aimait les femmes *(et qui en meurt), est un beau film sur la solitude de l'homme qui ne change pas auprès des femmes, qui, à ses côtés, se succèdent. Car ce n'est pas telle ou telle femme, qui compte, mais la place, toujours la même, qu'elles occupent tour à tour.*
Ce qui compte, disait Lacan de Don Juan, c'est qu'il les a « une par une »*. Cette place, c'est un autel où l'on adore en secret une effigie, une femme de cire* (La Chambre verte)*. Un geste de plus, et les familles sont choquées. »*

« La Femme d'à côté », in *Ciné-Journal, Volume II* / 1983-1986, Serge Daney, Cahiers du cinéma, pp. 60-63.

Ce texte du critique de cinéma Daney, écrit à l'occasion de la sortie d'un des films les plus sombres de Truffaut (*La Femme d'à côté* se termine par la mort des deux amants), donne un éclairage passionnant sur l'ensemble de son œuvre. Truffaut affirmait lui-même faire un film en réaction au précédent, alternant scénario original et adaptation, film « *à grande responsabilité* » et film « *fourre-tout* ». Mais comme souvent, l'œuvre résiste à la catégorisation systématique. On pourra travailler avec les élèves sur ce qui dans *L'homme qui aimait les femmes* confirme et infirme la thèse de Daney.
Passant de la traque que rien ne peut arrêter à la confession sincère, Bertrand Morane incarne à lui seul la dualité évoquée par Serge Daney à l'échelle de l'œuvre truffaldienne. Le protagoniste de *L'homme qui aimait les femmes* oscille toujours entre Jekyll et Hyde, entre le désir de conquérir et celui d'être accepté. L'exergue du ciné-roman que Truffaut a publié conjointement au film était d'ailleurs cette phrase de Bruno Bettelheim : « *Il apparut que Joey n'avait jamais eu de succès auprès de sa mère* »
Est-ce parce qu'il ne se sent d'aucune famille que Morane-Hyde cherche compulsivement à concurrencer la liste des amants de sa mère qu'il a découverte par mégarde ? Est-ce pour tenter de rompre ce cycle infernal que Morane-Jekyll décide de raconter sans la moindre complaisance, ce qu'il a sincèrement aimé chez chaque femme qu'il a connue?

« *Where is the father ?* » : la rengaine que la classe d'Antoine Doinel ânonne en cours d'anglais dans *Les Quatre Cents Coups* résonne dans le récit de Morane comme dans la vie de Truffaut, élevé par le mari de sa mère dont il apprit par hasard qu'il n'était pas son père. Où est ce père dont l'absence, dans la vie comme dans les films de Truffaut, explique peut-être que ceux-ci, à ses yeux, furent toujours en fin de compte plus tristes qu'il ne les avait souhaités ?

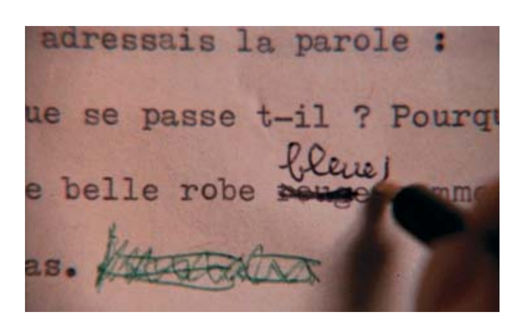


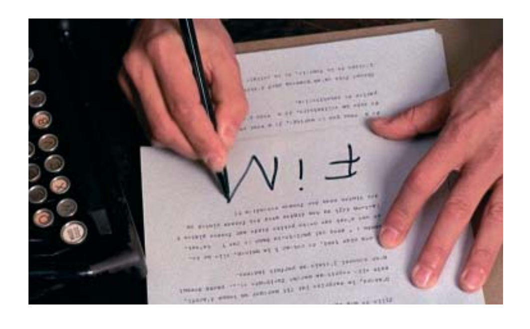


SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE









François Truffaut est l'un des cinéastes ayant inspiré le plus d'écrits. Nous proposons ici une sélection d'ouvrages et d'articles de référence.

Sur *L'homme qui aimait les femmes*

Bernard Boland, « L'image et le corps », *Cahiers du cinéma* n° 278-279, août-septembre 1977.

Entretien de François Truffaut avec Jacques Fieschi, *Cinématographe* n° 27, mai 1977.

Sur François Truffaut

Antoine de Baecque et Arnaud Guigue (sous la direction de), *Le Dictionnaire Truffaut*, La Martinière, 2004.

Antoine de Baecque, Serge Toubiana, *François Truffaut*, Gallimard, 1996 [biographie].

Alain Bergala, Marc Chevrie, Serge Toubiana (sous la direction de), *Le Roman de François Truffaut*, éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1985 [témoignages de proches et de collaborateurs à la mort du cinéaste].

Anne Gillain, *François Truffaut : le secret perdu*, Hatier, 1991.

Annette Insdorf, *François Truffaut : le cinéma est-il magique ?*, Ramsay, 1989.

Carole Le Berre, *François Truffaut*, éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1994.

Carole Le Berre, *Truffaut au travail*, Cahiers du cinéma, 2004.

Luc Moullet, « La balance et le lien », *Cahiers du cinéma* n° 410, juillet-août 1988.

Propos de François Truffaut

Anne Gillain, *Le Cinéma selon François Truffaut*, Cinémas Flammarion, 1988.

Dominique Rabourdin, *Truffaut par Truffaut*, Chêne, 1985.

Divers

Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, Hatier, 1991.

François Truffaut, *L'homme qui aimait les femmes*, Cinéroman Flammarion, 1977 (Librio 2004).

DVD

Tous les longs métrages de François Truffaut sont édités en vidéo par MK2 ou MGM/United Artists, à l'exception d'*Une belle fille comme moi*.

En regard de *L'homme qui aimait les femmes* :

Luis Buñuel, *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* (*Ensayo de un crimen*, 1955), Films sans Frontières.

Jean Cocteau, *Orphée* (1950), René Chateau Vidéo.

Fritz Lang, *M le Maudit* (*M*, 1931), Gie Sphe-Tf1.

Ernst Lubitsch, *Le ciel peut attendre* (*Heaven Can Wait*, 1943), Collection Fnac.

Un homme de récit

L'homme qui en savait trop, L'homme qui rétrécit, L'homme qui tua la peur ou *Liberty Valance, L'homme qui voulut être roi, L'homme qui murmurait à l'oreille des chevaux, L'homme qui marche*... Au cinéma, il y eut beaucoup d'*Hommes qui*... mais, malgré des décennies de films d'amour, un seul qui *aimait les femmes*, réalisé par François Truffaut en 1977. (L'honnêteté oblige à signaler *The Man Who Loved Women*, l'oubliable remake qu'en donna Blake Edwards en 1983.)
Cet homme si rare, du moins en cinéma, fréquente fut la tentation de l'identifier à Truffaut lui-même, et de s'en tenir à une approche biographique ou psychanalytique du film. Nous proposons ici l'analyse du film par et pour lui-même, sans nous référer outre mesure au reste de la filmographie de Truffaut. Ce dernier en effet n'a pas seulement bâti une œuvre très cohérente, il a également réalisé des films audacieux, vifs et graves : *L'homme qui aimait les femmes* est l'un des plus passionnants, qui prouve s'il en est besoin que l'art du récit et l'art du cinéma peuvent se confondre absolument.



RÉDACTEUR EN CHEF
Simon Gilardi

RÉDACTEURS DU DOSSIER
Jean-François Buiré : critique et enseignant de cinéma, réalisateur de courts métrages.

Raphaëlle Pireyre (rubriques pédagogiques) : conférencière au sein du département pédagogique de la Cinémathèque française et rédactrice de la revue Critikat.com



